الرقابة والمسرح المرفوض (١٩٢٣–١٩٨٨)

سيد علي إسماعيل

الرقابة والمسرح المرفوض (١٩٢٣–١٩٨٨)

تأليف
سيد علي إسماعيل



الرقابة والمسرح المرفوض (١٩٢٣–١٩٨٨)

سيد علي إسماعيل

الناشر مؤسسة هنداوي سي آي سي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

٣ هاي ستريت، وندسور، SL4 1LD، المملكة المتحدة
تليفون: ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: http://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي سي آي سي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ليلى يسري.

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ١٥٣٣ ٤

المحتويات

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى: ﴿يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ﴾.

صدق الله العظيم

مقدِّمة

في فترة الستينيات قام د. محمد يوسف نجم بنشر، بعض النصوص المسرحية المطبوعة في أواخر القرن الماضي، وبدايات القرن الحالي. وهي نصوص لبعض الروَّاد أمثال: يعقوب صنوع، ومارون النقاش، والقباني، وسليم النقاش، ومحمد عثمان جلال، وغيرهم. وكان هذا العمل فريدًا في نوعه؛ لأنه أعاد بعض الحياة مرة أخرى إلى النصوص المسرحية القديمة. وأقول: «بعض الحياة» لأن معظم هذه النصوص كانت مطبوعة من قبل. وسارت على هذا النهج د. نجوى عانوس، منذ فترة قريبة، فنشرت عِدَّة مخطوطات مسرحية لكاتبَيْن من روَّاد الكتابة المسرحية في مصر، هما إبراهيم رمزي وأمين صدقي. كما قمتُ أنا أيضًا بنفس العمل بالنسبة إلى مسرحيات ومخطوطات الكاتب المسرحي إسماعيل عاصم. ولكن هذه الجهود العلمية كانت تتجه نحو الأعمال المسرحية للشخصيات المعروفة في التاريخ المسرحي المصري.

أما الحديث عن الجانب المجهول من تاريخ المسرح المصري، فلم يتطرق إليه أحد حتى الآن. والمقصود بالجانب المجهول، هو النصوص المسرحية المرفوضة، التي فُرض عليها النسيان، فلم تُمثل ولم تُطبع منذ عام ١٩٢٣ حتى عام ١٩٨٨؛ لذلك أردتُ أن أخوض التجربة، وأنبش في التاريخ حتى أُعيدَ الحياة مرة أخرى إلى هذه المسرحيات، التي رفضتْها الرقابة.

والحديث عن الرقابة بصفة عامة، وعن الرقابة المسرحية بصفة خاصة — قبلَ كتابة هذا الكتاب — هو المستحيل بعينه. فجميع الكتابات النقدية والصحفية التي كُتبت عن الرقابة، كانت من خلال بعض الأحاديث الصحفية المأخوذة — على حَذَر — من بعض رجال الرقابة. فالاقتراب من الرقابة، هو الاقتراب من الممنوع.

وبسبب أهمية إدارة الرقابة على المسرحيات، لما تقوم به من تقييم رقابي على فِكْر المُبدِعين المسرحيين في مصر، أردتُ في بادئ الأمر أن أتعرَّف عليها بغية كتابة دراسة عنها. فذهبتُ إليها — في سذاجة — وحاولتُ الحديث مع المدير المسئول، دون جدوى. فقد امتنع المدير وجميع المسئولين عن مساعدتي، ورفضوا حتى مجرد معرفة سبب حضوري.

وبعد فترة زمنية ذهبتُ إليهم مرة أخرى، بصفة رسمية، من خلال خطاب رسمي من قِبَل جامعة المنيا، كي يقوموا بتقديم المساعدات اللازمة لي لإتمام بحثي عن الرقابة المسرحية. وأمام هذا الخطاب وافق المدير العام على تقديم بعض النصوص المسرحية بطريقة عشوائية لقراءتها فقط داخل الرقابة، دون الاطلاع على المستندات أو التقارير الرقابية المصاحِبة لهذه النصوص. ومكثتُ في إدارة الرقابة على المسرحيات ما يقرب من ستة أشهر، قرأتُ خلالها نصوصًا مسرحية كثيرة تم الترخص لها بالتمثيل، حتى وقع في يدي نصٌّ مرفوض. وعندما سألتُ عن سبب رفضه قيل لي إنها أسباب عديدة مثبتة في تقارير الرُّقَباء. وعندما طالبتُ بالاطلاع عليها، قامت ثورة في الإدارة لمجرد أن جاءني هاتف التفكير في هذا الأمر.

ومن هنا أيقنتُ أهمية التقارير الرقابية، وأكَّد لي هذا اليقين أن جميع الكتابات الصحفية التي تطرَّقتْ إلى الرقابة لم تَذكُر لا من قريب أو من بعيد أية إشارة عن تقارير الرقباء. فهذه التقارير سِرِّيَّة للغاية هذا بالإضافة إلى أهميتها الكبرى. وعلى الفور تحدَّد أمامي موضوع الكتاب، وهو الحديث عن المسرحيات المرفوضة. فتعمدتُ أن أقرأ نصوص المسرحيات المرفوضة وأنا داخل الرقابة. فوجدتُها نصوصًا جيدة، تحمل أفكارًا بنَّاءة، وكان الأجدر بها أن تُمثل لا أن تُرفض! وكان من الضروري أن أطلع على تقارير الرقباء بالنسبة إلى المسرحيات المرفوضة، كي أتعرف على أسباب الرفض وأناقشها. ولكن كما قلت هذا الأمر هو المستحيل بعينه.

وبعد فترة زمنية ليستْ بالطويلة، علمتُ أن جميع النصوص المسرحية الموجودة بمخزن الرقابة حتى عام ١٩٨٨، انتقلتْ إلى إدارة التوثيق بالمركز القومي للمسرح والموسيقى. فذهبتُ إليها على الفَوْر للسؤال عن هذه المسرحيات، فلم أتلقَّ أية إجابة. وترددت على المركز عدة مرات، حتى توطَّدتِ الصلة بيني وبين رئيس المركز. فعرض عليَّ فكرة انتدابي إلى المركز، فوجدتُها فرصة سانحة لإتمام بحثي والاطلاع على أكبر كمٍّ من المسرحيات المرفوضة، وبالأخص عندما علمتُ أن المركز يحتفظ بكمٍّ هائل من المسرحيات

التراثية أيضًا. فوافقتُ على الانتداب الذي ظل لمدة عام تقريبًا.[1] وطَوَالَ هذا العام وأنا عاكف على دراسة النصوص وتقاريرها الرقابية. وبعد الانتهاء من التعرُّف على جميع المسرحيات المرفوضة داخل المركز، استكملتُ الباقي من بعض الأشخاص المعنيِّين بالحركة المسرحية، ومن بعض المكتبات الخاصة.

وبعد التغلُّب على الصعوبة الأولى؛ من حيث التعرف على المسرحيات المرفوضة، وتقارير الرقباء، بقيتْ صعوبة أخرى، هي التعرف على تاريخ الرقابة المسرحية. فلا يوجد حتى الآن مقال أو كتاب كُتب عن تاريخ الرقابة المسرحية في مصر، إلا كتاب الرقيبة اعتدال ممتاز — وهو بعنوان «مذكرات رقيبة سينما» عام ١٩٨٥ — وهو كتاب مكتوب من وجهة نظر أحد الرقباء في مجال الرقابة بصفة عامة، وقد لَمَستِ الرقيبة فيه من بُعْد بعض الأجزاء عن تاريخ الرقابة بصفة عامة.

ومن هنا توجَّهتُ إلى الدوريات القديمة منذ نشأتها في مصر، حتى الآن — من خلال دوريات دار الكتب — وأخذت أبحث عن جميع الأخبار التي تتعلَّق بالرقابة المسرحية، وكوَّنتُ منها تاريخًا مجملًا لهذا الجهاز الخطير، منذ الحملة الفرنسية حتى صدور قانون الرقابة عام ١٩٥٥، المعمول به حتى الآن، وجعلت هذا التاريخ في صدارة فصول هذا الكتاب، وجاء بعنوان «تاريخ الرقابة والرفض المسرحي»، وكان ختام هذا التاريخ، تاريخًا وثائقيًّا آخَر من خلال أختام وتأشيرات الرقابة من عام ١٩٠٧ حتى عام ١٩٧٠.

أما الفصل الثاني والثالث، فتعرضتُ فيهما إلى المسرحيات المرفوضة منذ عام ١٩٢٣ حتى عام ١٩٨٨، مرتَّبة ترتيبًا تاريخيًّا حسب تاريخ الرفض. مع ملاحظة أن هذه المسرحيات مرفوضة رفضًا تامًّا؛ أيْ لم تُمثَّل في أية فترة زمنية بأي حال من الأحوال. واختتمت كل فصل منهما بتعقيب، كان إجمالًا لفحوى كل فصل على حِدَةٍ. ومنهج الدراسة في هذين الفصلين، يعتمد أساسًا على نقد وتحليل تقارير الرقباء، وتطبيق ما جاء فيها من أسباب رفض على نص المسرحية الأصلي، في ضوء قوانين ولوائح الرقابة؛ لذلك قمتُ بنشر جميع الوثائق الرقابية عن كل مسرحية مرفوضة؛ لأن هذه الوثائق ونصوصها المسرحية — وبالأخص الحديثة ١٩٦٨ / ١٩٨٨ — فُرض عليها النسيان والضياع، داخل إحدى غُرَف معهد الموسيقى العربية.[2]

[1] وكان انتدابي إلى المركز القومي للمسرح والموسيقى في الفترة ما بين ١ / ٥ / ١٩٩٥ و١٠ / ٤ / ١٩٩٦.

[2] فمِن المعروف أن إدارة التوثيق التابعة للمركز القومي للمسرح والموسيقى، والتي تحتفظ بجميع النصوص المسرحية بوثائقها الرقابية، منذ عام ١٩٦٠ حتى عام ١٩٨٨، مقرها الرئيسي في غرف الطابق

أما الفصل الرابع والأخير، فكان بعنوان «الرفض المسرحي بين الرقابة والرقيب والكاتب المسرحي». وفيه أوضحتُ دَوْر كلٍّ من الرقابة والرقيب والكاتب المسرحي، أمام عملية الرفض أو المنع المسرحي. واختتمتُ هذا الفصل بكلمة أخيرة، تُعَدُّ — من وجهة نظري — توصيات أرجو أن تحوز اهتمام المسئولين؛ لما تشتمل عليه من اقتراحات صالحة للرقابة وللحركة المسرحية.

دكتور
سيد علي إسماعيل
القاهرة في: ١ / ٢ / ١٩٩٧

الأرضي من مبنى معهد الموسيقى العربية بشارع رمسيس. ولكن هذا المبنى أُغلق في ٣٠ / ١٢ / ١٩٩٥ بالقوة الجبرية. وتم تشميعه بصورة فجائية، دون أن يتمكَّن المركز من استخراج ما به من مستندات ووثائق ونصوص مسرحية.

الفصل الأول

تاريخ الرقابة والرفض المسرحي

إن أقدم إشارة عربية وصلتْنا عن وجود مسرح حقيقي في مصر — تُقام عليه المسرحيات — هي ما ذكره الجبرتي في تاريخه عن مسرح الحملة الفرنسية في مصر، ضمن حوادث شهر شعبان وبالتحديد في يوم الحادي عشر منه عام ١٢١٥هـ — الموافق ٢٩ / ١٢ / ١٨٠٠ — عندما قال: «وفيه كمل المكان الذي أنشأه بالأزبكية عند المكان المعروف بباب الهواء، وهو المُسمَّى في لغتهم بالكمدي، وهو عبارة عن محلٍّ يجتمعون به كل عشر ليالٍ ليلةً واحدة يتفرَّجون به على ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلِّي والملاهي مقدار أربع ساعات من الليل، وذلك بلغتهم، ولا يدخل أحد إليه إلا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة.»[١]

وهذه الإشارة تناقلتْها أكثر الكتب التي تحدثتْ عن تاريخ المسرح العربي بصفة عامة، والمسرح المصري بصفة خاصة،[٢] علمًا بأنها لم تتحدَّث عن أيِّ شيء آخر في هذا المجال، أو تفاصيل هذه الإشارة. وبالبحث استطعنا الوصول إلى الوصف التفصيلي لهذه الملاعيب — أي التمثيل المسرحي — التي تحدَّث عنها الجبرتي. وذلك من خلال وصف جريدة «كورييه دي ليجيبت» COURIER DE L'EGYPTE الفرنسية الصادرة في شهر «نيفوز»

[١] عبد الرحمن الجبرتي، تاريخ الجبرتي، الجزء الثالث، مطبعة الأنوار المحمدية، ١٩٨٦، ص٢٠٢.

[٢] ومنها على سبيل المثال، كتاب «المسرحية في الأدب العربي الحديث» للدكتور محمد يوسف نجم، ص١٩، وأيضًا: عز الدين، «شيخ مُعمَّم في مسارح باريس»، مجلة «الإذاعة والتليفزيون»، بتاريخ ١١ / ٦ / ١٩٧١، ص٣٠.

من السنة الثامنة للتقويم الفرنسي — الذي سارتْ عليه الحملة الفرنسية منذ وصولها إلى مصر — عندما قالت: «أدَّت الفرقة المسرحية في يوم ١٠ الجاري مسرحية «فارس مدينة تيونفيل» LE DRAGON DE THIONVILLE ومسرحية «الأصم» LE SOURD، ويعتزم القائد العام توسيع قاعة المسرح لكي تستوعب ضِعْف عدد المتفرِّجين الذين يمكن أن تستوعبهم الآن. وإذا كان لدينا متسعٌ فائضٌ على صفحات هذه الجريدة كنا قد تكلَّمنا في العدد رقم ٥٠ منها عن سلامة ذوق المواطن «فوفي» FAUVY الضابط في سلاح المهندسين والجهود التي بذلها في زخرفة هذه القاعة الجميلة.»[٣]

وهذا معناه أن المسرح بشكله الحديث كان معروفًا في مصر منذ عام ١٨٠٠، بفضل الفِرَق الفرنسية، وهذا ما يعتقده الكثير من الباحثين والكُتاب عن بدايات المسرح الحديث في مصر. ومن الملاحظ أن بعض الأشراف والأعيان من المصريين — وقت الحملة الفرنسية — كانوا يحضرون هذه المسرحيات ضمن احتفالات الحملة بعيد التقويم الفرنسي في شهر «فاندميير»[٤] — وهو يبدأ من ٢٢ سبتمبر إلى ٢١ أكتوبر — أيْ إن المصريين عرفوا وشاهدوا الفن المسرحي الحديث، قبل قدوم يعقوب صنوع بأكثر من سبعين سنة تقريبًا.

---

[٣] جريدة «كوربيه دي ليجيبت»، عدد ٥٢، في ١٩ نيفوز السنة الثامنة. وشهر نيفوز بالتقويم الفرنسي يبدأ من ١٧٩٢/١٢/٢١ إلى ١٧٩٣/١/١٩، وذلك في السنة الأولى، أيْ إنه يوافق في عدد الجريدة الحالي السنة الثامنة في يوم ١٨٠٠/١٢/٣٠، وهو نفس تاريخ كتابة الجبرتي لإشارته السابقة [وصُحُف بونابرت في مصر، أعاد نشرها صلاح الدين البستاني في مجلد ضخم تحت عنوان «صحف بونابرت في مصر: ١٧٩٨–١٨٠١» طبعة دار العرب للبستاني بمصر في عام ١٩٧١. وعدد الجريدة المذكور موجود في صفحة ٢٠٥].

[٤] راجع: «صحف بونابرت في مصر»، السابق، الأعداد الصادرة في شهرَيْ سبتمبر وأكتوبر من كل عام وقت الحملة الفرنسية على مصر، وفيها وصف تفصيلي لهذه الاحتفالات، ولمن كان يحضرها من الأعيان والأشراف المصريين والأتراك. فعلى سبيل المثال، ذكرتِ الجريدة في عدد ٩٨ في ٣٠ نيفوز السنة التاسعة، الموافق ١٨٠١/١/١٩، ص٣٥٩، ٣٦٠ الآتي: «أدت الفرقة المسرحية في يوم ٢٥ مسرحية «المحامي باتلان والطحانين» L'AVOCAT PATELIN ET LES DEUX MEUNIERS وهي أوبرا صغيرة حديثة أُلِّفتْ في مصر. كلمات المواطن «بالزاك» BALZAC عضو لجنة الفنون. الموسيقى للمواطن «ريجيل» RIGEL عضو المجمع … لقد شهد هذه المسرحية عدد كبير من الوجهاء والأتراك في القاهرة كما شاهدها كثير من المسيحيين والسيدات الأوروبيات.»

وهناك حقيقة أخرى، تتمثل في وجود المسارح الدينية والمدنية في مصر قبل عام ١٨٠٠، وأيضًا كان هناك نظام للرقابة على هذه المسارح. فجريدة «لا ديكاد إيجيبسيين» الفرنسية نشرتْ في يوم ٢٨ «برومير»[٥] من السنة الثامنة للتقويم الفرنسي، الموافق ١٩ / ١١ / ١٨٠٠، جدول تقسيم عمل لجنة الاستعلام عن الحالة الحديثة لمصر،[٦] بأمر من الجنرال العام كليبر. ويهمنا من مواد هذا التقسيم، المادة الثالثة والتاسعة. فالمادة الثالثة تختص بأعمال البوليس، وهي: اختصاصات رئيس البوليس، وبوليس الأسواق، وبوليس الأماكن العامة والحمامات والمقاهي ... والألعاب والأعياد والاحتفالات، والرقابة على الآداب ... إلخ، والمكلَّف بتنفيذ جمع المعلومات عن هذه المادة الجنرال «ديجوا» DUGUA.[٧]

أما المادة التاسعة، فقد اهتمَّتْ بتدوين المعلومات عن نواحٍ فنية كثيرة، منها المسارح المدنية والدينية في مصر.[٨] وهذه المادة تؤكد لنا وجود المسارح المدنية والدينية في مصر قبل عام ١٨٠٠. وهذه المسارح مصرية صميمة، لا دخل لها بالفرق الأجنبية. بدليل أن اهتمام اللجنة كان منصبًّا على عادات المصريين وتقاليدهم فقط — كما تنص المادة الأولى من عمل اللجنة. فإذا كانت المسارح لفرق أجنبية، ما اهتمَّتْ بها اللجنة، أو الحملة الفرنسية على الإطلاق. وهذه المعلومة تؤكد على وجود هذا الفن في مصر قبل ظهور يعقوب صنوع، وفي الوقت نفسه تخالف الاعتقاد السائد بأن مصر لم تعرف الفن المسرحي بصورته المصرية أو العربية قبل ظهور هذا الرائد.

[٥] وهذا الشهر يبدأ من يوم ٢٣ / ١٠ / ١٧٩٢ إلى يوم ٢١ / ١١ / ١٧٩٢ للسنة الأولى من التقويم الفرنسي.

[٦] وعمل هذه اللجنة أنتج لنا أهم الكتب العالمية في تلك الفترة عن مصر، وهو كتاب «وصف مصر». فالمادة الأولى من هذا الجدول نصت على: «سينشأ مكتب لجمع جميع المعلومات المناسبة للتعريف بالحالة الحديثة لمصر؛ فيما يتصل بالحكومة والقوانين والعادات المدنية والدينية والمنزلية وتعليم الشعب والتجارة، وسيقوم المكتب بجمع الوثائق والقرارات العامة ... إلخ.» جريدة «لا ديكاد إيجبسيين»، المجلد الثالث في ١٩ / ١١ / ١٨٠٠، «صحف بونابرت في مصر»، السابق، ص٤١٤.

[٧] راجع: جريدة «لا ديكاد إيجبسيين»، المجلد الثالث، القاهرة، المطبعة الأهلية، السنة الثامنة للجمهورية الفرنسية، «صحف بونابرت في مصر»، السابق، من ص٤١٤ إلى ص٤١٨.

[٨] راجع: جريدة «كورييه دي ليجيبت»، عدد ٥١، في ١٠ نيفوز السنة الثامنة (وهو الموافق ٣٠ / ١٢ / ١٨٠٠)، «صحف بونابرت في مصر»، السابق، ص١٩٨، ١٩٩.

والمادة الثالثة من عمل اللجنة أيضًا، تؤكد على وجود نظام الرقابة على الآداب في الألعاب[٩] والاحتفالات والأعياد المصرية. بدليل اهتمام اللجنة بجمع الوثائق والمعلومات عنها. والواضح أن الرقابة في تلك الفترة كانت تهتم بمراقبة المسارح المدنية والدينية من الناحية السياسية، خوفًا من إثارة عروضها حماسَ ووطنيةَ الشعب المصري ضد الحملة؛ لأن من غير المعقول أن تقوم الحملة بالرقابة على مسرحيات الفرق الفرنسية، أو الأجنبية، إذا صح الاعتقاد بوجود الفرق الأجنبية فقط في مصر في تلك الفترة. ومن هنا كانت أول رقابة على المسرح المصري من قِبَل الحملة الفرنسية؛ لأن فرنسا كانت تُطبِّق نظام قانون الرقابة المسرحي منذ صدوره في ١٦ / ٨ / ١٧٩٠.[١٠]

أما ثاني نظام للرقابة المسرحية في مصر كان في عهد محمد على (١٨٠٥–١٨٤٧) عندما استعان بالجاليات الأجنبية في إتمام طموحاته الإصلاحية لبناء مصر الحديثة. فكثرت الجاليات الأجنبية، ولا سيما الفرنسية والإيطالية. وكل جالية منهما كانت تَرعَى بشكل أو بآخر بعض الفرق التمثيلية، مما أدَّى إلى التنافُس والتشاجُر بين هذه الفرق. ومن هنا أمر محمد على «كلوت بك» بأن يوجِّه خطابًا دوريًّا إلى القنصليات الأجنبية وفرق التمثيل مفاده تنظيم العلاقة بين الفنانين والجمهور. وبالفعل قام كلوت بك بإرسال ذلك الخطاب الذي حدَّد فيه آداب الأداء التمثيلي في إطار المحافظة على ما نسميه بالآداب العامة. كما حدَّد آداب حضور الجمهور للمسرحيات. فوضع في بنوده ما ينص على أنه لا يجوز للمتفرجين أن يَسبُّوا الممثلين. وفي حالة خروج المتفرج على أدب الحضور أكثر من مرة، يُحرَم من دخول التياترات. كما أشار إلى منع التدخين. وكان من نتائج هذا الخطاب أنْ دَخَل أماكنَ التمثيل نوعان من رجال الأمن؛ الأول: من رجال البوليس، والثاني: من رجال المطافي.[١١]

---

[٩] وكلمة «الألعاب» كانت تطلق على المسرحيات والروايات التمثيلية في ذلك الوقت، كما كان يطلق على المسرح اسم «ملعب».

[١٠] وهو تاريخ صدور قانون الرقابة في فرنسا. وللمزيد عن تاريخ الرقابة في فرنسا: انظر: اعتدال ممتاز، «مذكرات رقيبة سينما»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص٣٣٠–٣٣٨.

[١١] راجع: اعتدال ممتاز، السابق، ص٢٧، ٢٨. وتقول المؤلِّفة عن هذا الخطاب: «ولعلِّي أعتبر هذا الخطاب، الخيط الأول في نشأة الرقابة على المسرح التي نعرف أنها قَوِيتْ وتدعَّمتْ، عند نشوء فِرَق المسارح الأهلية، وقدوم فِرَق المسارح الشامية إلى مصر أيام إسماعيل، وكانت العادة تقضي بأن تُعرَض نصوص المسرحيات على الدائرة السنية، فتراجع.» ص٢٣.

وبسبب هذا الخطاب أيضًا — من وجهة نظرنا — صدرت أول لائحة لنظام المسرح في مصر، على الرغم من أنها تختص بالمسرح الإيطالي الذي أُنشئ في ميدان القناصل بالإسكندرية. وما يهمنا من مواد هذه اللائحة المادة الأولى، والسادسة. فالمادة الأولى تنص على وضع المسرح تحت رقابة السلطات المحلية، أيًّا كان مالِكُه. وكلُّ مَن يضمِّن تمثيلَه أو حوارَه شيئًا مما يمسُّ الاحترام الواجب أداؤه للجمهور، يُحاكَم ويُوضَع في السجن عَقِبَ انتهاء التمثيل مباشرة. وتنص المادة السادسة على أنه ينبغي أن يَتَّخِذ ثمانية من الجنود وشاويش مراكزهم داخل المسرح لتنفيذ الأوامر التي يُصدِرها مدير الشرطة.[١٢] ومادتا هذه اللائحة هما أول إشارة صريحة ومباشرة لقانون الرقابة المسرحية في مصر، وإن كانت تَخدم المسرح الإيطالي لا المسرح المصري.

وفي عام ١٨٦٩ أنشأ — في مصر — الخديو إسماعيل المسرح الكوميدي الفرنسي، ثم دار الأوبرا الخديوية. فبدأ عهد المسرح المصري الحديث، وبدأت الرقابة معه أيضًا. وأول مدير ومفتش لهذه المسارح كان باولينو درانيت باشا. كما عُهد إليه أيضًا وظيفة الرقيب المسرحي. وجاء تفصيل هذا عندما قالت مجلة «وادي النيل» في ٣٠ / ٤ / ١٨٦٩: «إن وظيفة تفتيش التياترات (أي الملاعب) هي من أهم الوظائف الملحقة بديوان وزارة الدولة ببلاد فرنسة وكم من موادَّ دقيقة مما يتعلَّق بفنون الأدب ومكارم الأخلاق … ترجع في الحقيقة لأصل هذه الوظيفة الدقيقة؛ فلذلك حصل لنا غاية السرور بما بلغنا من أن الجناب الخديو العالي ألْفَتَ نظرَه المتعالي لهذه المادة حسبما هو عنه على الدوام معهود من التشبُّث لترتيبات الدولة الفرنساوية بالتقليد؛ حيث أناط هذه الوظيفة بالديار المصرية لجناب درانيت بك أفندي، وما أحسن ما وقع انتخابه عليه! وما أجدره بحسن الالْتِفات له من حيث زيادة انجذاب سائر الناس إليه!»[١٣]

وأول تطبيق لهذه الرقابة في عهدها الجديد، جاء مع ظهور جهود يعقوب صنوع المسرحية في عام ١٨٧٠. فقد سرد لنا هذا الرائد جوانب مهمة من حياته المسرحية في مصر،

[١٢] راجع: د. محمد يوسف نجم، «المسرحية في الأدب العربي الحديث»، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٦، ص٢١، ٢٢.

[١٣] مجلة «وادي النيل»، السنة الثالثة، عدد ٢، ٣٠ / ٤ / ١٨٦٩، ص٤٧.

من خلال محاضرة شاملة دعتْه إلى إلقائها جمعية «تعاون الأفكار» بباريس سنة ١٩٠٢. أهم ما جاء فيها حديثه عن بدايته المسرحية في عام ١٨٧٠ وتجربته مع أول رقابة مسرحية مصرية، عندما قال: «وحين آنستُ أنني أُجِيد بعض الإجادة فن المسرح، كتبتُ تمثيلية غنائية من فصل واحد، باللغة العامية ... ولما تمَّ ذلك، قصدتُ قصرَ عابدين وسلَّمتُ مخطوطة الرواية لـ«خيري باشا» رئيس تشريفات الخديو إسماعيل، راجيًا سعادتَه أنْ يقدِّمها ... لجنابه ... ويبدو أن خيري باشا ... نجح في قراءة روايتي لسيده ... فأعجبتْه، وأصدر التصريح بتمثيلها على مسرح حديقة الأزبكية الموسيقي.»[١٤]

ومن خلال هذا القول نفهم أن نظام «التصريح/الترخيص» بتمثيل المسرحيات كان نظامًا متَّبعًا قبلَ ظهور يعقوب صنوع، وكان يُطبَّق على الفرق الأجنبية. ورغم ذلك نستطيع أن نزعم أن هذا التصريح، يُعدُّ أولَ تصريح لنص مسرحي مصري لمؤلِّف مصري في تاريخ المسرح المصري. كما يُعدُّ خيري باشا — المشرف على احتفالات الخديو — أولَ رقيب مصري يقدِّم تقريرًا شفهيًّا لإجازة نص مسرحي.

وبعد أن كوَّن يعقوب صنوع مسرحه بأربعة أشهر دعاه الخديو إسماعيل مع فرقته التمثيلية ليمثل على مسرحه الخاص بسراي قصر النيل بعض المسرحيات. وبالفعل مثَّل صنوع ثلاث روايات هي: «البنت العصرية»، و«غندور مصر»، و«الضرتين». وعندما شاهد الخديو «البنت العصرية»، و«غندور مصر»، قال لصنوع: «إننا نَدِين لك بإنشاء مسرحنا القومي. إن ما تقدِّمه من ألوان الكوميديا والأوبريت والتراجيديا يُعرِّف شعبَنا بالفن المسرحي. إنك أنت موليرنا المصري وسيبقى اسمك. ولكنه حينما رأى الرواية الثالثة «الضرتين»، وهي رواية تُعارض تعدُّدَ الزوجات ... وحينما سمع مقطوعة الزوج الطويلة ضد تعدُّد الزوجات الذي هو مصدر الشِّقاق، بل والجرائم في العائلات، تحوَّل مرحُهُ إلى غضب، واستدعاني فقال لي متهكِّمًا: «انظر، يا موليير، إنْ لم تكن من صلابة العُود بحيث تُرضِي أكثرَ من زوجة، فلا ينبغي أن تُثِير نفورَ الآخرين.» ووجد نُدَماء سموِّه من الأوروبيين أقوال سيدهم ظريفةً جدًّا، ونصحوني بأن أستبعد هذه الرواية من برامجي ... وكان ينبغي أن أُذعِنَ، لكي أُنقِذَ حياة مسرحي المسكين.»[١٥] وبناءً على ذلك تُعتبر مسرحية

---

[١٤] د. أنور لوقا، «مسرح يعقوب صنوع»، مجلة «المجلة»، عدد ٥١، مارس ١٩٦١، ص٥٤.

[١٥] د. أنور لوقا، السابق، ص٥٥.

«الضرتين» ليعقوب صنوع أول مسرحية مصرية «ممنوعة/مرفوضة» من التمثيل بأمر «ذوي النفوذ/الرقباء» من نُدَماء الخديو. وبذلك تَظهَر النواة الأولى لإرهاصات الرقابة المسرحية في مصر.

ويستمر صنوع في سرْد اضطهاد ذوي النفوذ لمسرحه قائلًا: «وفي العام التالي ... أولاني الخديو شرف تمثيل ثلاث روايات أخرى على «مسرح الكوميدي الفرنسية» بالقاهرة، في حفلة ممتازة. وصفق الجمهور لفرقتي تصفيقًا حادًّا، بل وصفق الخديو كذلك. ولكن كان في قاعة المسرح بعض ذوي النفوذ، من ألدِّ أعداء التقدُّم والحضارة. فأقنعوا الخديو بأن رواياتي كانت تتضمن تلميحات ماكرة وإشارات خبيثة ضدَّه وضدَّ حكومته. فأمر بإغلاق مسرحي.»[١٦]

ومن هذا القول نتبيَّن أن هذا الرائد كان عالمًا بمَدَى تأثير الفن المسرحي على الجمهور المصري — الذي أراد أن يوقظه من سباته — فأتَى له بموضوعات مسرحية تحفزه، وتجعله يفكر في أحواله، وأحوال حُكَّامه. مما جعل رجال الحكم يَخشَوْن خطرَ هذا الفن فسارعوا بالقضاء عليه — بصورة رقابية — لأنه ضد مصالح الدولة.

ومن الثابت أيضًا، أن يعقوب صنوع قبل اشتغاله بفن المسرح، كان يعمل بالتدريس في المهندسخانة. وبعد إنشائه لمسرحه حاربَه علي مبارك باشا وطرَدَه من وظيفته، كما حاربَه أيضًا درانيت باشا رئيس الأوبرا والتياترو الفرنسي.[١٧] فالأول حاربَه[١٨] لعدم منطقية قيام

---

[١٦] د. أنور لوقا، السابق، نفس الصفحة. ويفسر الدكتور إبراهيم عبده هذا الموقف بصورة أوضح قائلًا: «غير أن كبار الجالية الإنجليزية الذين حضروا السهرة لاحظوا السخرية اللاذعة التي أطلَقَها كبير الممثلين على جون بول (وهو نائب الحكومة الإنجليزية بالديار المصرية) وهو يؤدِّي دَوْره على المسرح، فحفظوها له ومَضَوْا بالدَّسِّ عند الأمير حتى أقنعوه عن طريقهم المباشر أو عن طريق صنائعهم في القصر بأن التمثيليات التي يقدِّمها أبو نظَّارة تتضمن تلميحات وإيماءات خفية ضد سياسته وسياسة حكومته، وفيها خطر عاجل على نظام الحكم ومقدَّرات البلاد، فأمر إسماعيل بإغلاق المسرح، وبدأ منذ ذلك العهد اضطهاد يعقوب بن صنوع.» د. إبراهيم عبده، «أبو نظارة إمام الصحافة الفكاهية المصورة وزعيم المسرح في مصر»، مكتبة الآداب، ١٩٥٣، ص٢٨، ولنفس المؤلف، «الصحفي الثائر»، كتاب روز اليوسف، عدد ٧، ١٩٥٥، ص٢٢.

[١٧] راجع: د. أنور لوقا، السابق، ص٦٩.

[١٨] والدكتورة نجوى عانوس، لها وجهة نظر أخرى في محاربة علي مبارك لمسرح صنوع، تقول فيها: «وربما كان هجوم علي مبارك على مسرح صنوع مرجعه إلى أنه كان قد كوَّن فكرة مسبقة تُنكِر أيَّ

الممثل (المشخصاتي) بالتدريس لأبناء الشعب من الطبقات الراقية. وذلك لما هو معروف من نظرة المجتمع المصري لفن التمثيل في بداياته. والثاني حاربَه من أجْل المنافسة على الفن، وإبعاد خصم من الممكن أن يمثِّل عقبة أمامه في المستقبل؛ لأن درانيت كان مديرًا للأوبرا، التي كانت قاصرة على تقديم المسرحيات الأجنبية فقط.

وإذا كان يعقوب صنوع هو الرائد الأول للمسرح المصري، فإن مسرحه — الذي استمرَّ عامَيْن فقط ٧٠–١٨٧١ — هو اللَّبِنة الأولى لظهور نظام الرقابة على المسرحيات في مصر. فنظام الترخيص (التصريح) على المسرحيات المصرية جاء بسبب مسرحيته الأولى. وفكرة وجود الرقيب المصري، الذي يقدِّم لرجال الدولة التقرير اللازم — بعد قراءة المسرحية لإجازته أو رفضه — جاءتْ بسبب تعرُّض خيري باشا لأول نصٍّ مسرحي مصري لصنوع. وفكرة إغلاق المسارح جاءت بسبب آرائه التي تضرُّ بالصالح العام من وجهة نظر رجال الدولة في ذلك الوقت.

وتنقطع الأخبار عن المسرح المصري — بعد ذلك — إلى أن تصل إلى الإسكندرية فرقة سليم خليل النقاش في ١٦ / ١٢ / ١٨٧٦ بمصاحبة أديب إسحاق ويوسف خياط. وقامتِ الفرقة بتمثيل عِدَّة روايات في مسرح زيزينيا،[١٩] ولكنها تعثَّرت في البداية؛ لذلك ترك سليم وأديب الفرقة ليوسف خياط، وانصرفا إلى الصحافة.

قيمة لهذا اللون من النشاط الفني العربي؛ ذلك أنه كان قد شاهد عرضًا لفرقة أولاد رابية الجوالة فلم يَرْضَ عنه، وهاجم هذه الفرقة، ومن ثَمَّ فقد راح يَحمِل على أيِّ نشاط فني عربي يَمُتُّ بصلةٍ إلى التمثيل. وربما تذكَّر علي مبارك عروض هذه الفرقة عندما شاهد مسرحيات صنوع، فوجد بينهما تشابُهًا، فهاجم مسرحيات صنوع.» د. نجوى عانوس، «مسرح يعقوب صنوع»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص٤٧. ومما يُضعِف هذا الرأي صورة أولاد رابية التمثيلية، التي تختلف كل الاختلاف عن التمثيل الراقي الذي قدَّمه صنوع، فأولاد رابية، كما يقول أحمد أمين: «مع الأسف كان تمثيلُهم مبتذلًا. فهم ينطقون بأقبح الألفاظ، ويأتون بأفحش الأعمال. ويشمئزُّ من منظرِهم وكلامِهم ذو الذوق السليم.» «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية»، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٣، ص٩.

[١٩] راجع: جريدة «الأهرام»، عدد ٢٠، السبت ١٦ / ١٢ / ١٨٧٦، ص٤.

«وفي عام ١٨٧٨ انتقل الخياط بفرقته إلى القاهرة مقر الخديو ورجال الدولة، فنشطه إسماعيل وأمر أن تُفتح له أبواب الأوبرا ليمثِّل رواياته، ووعد أن يحضر التمثيل هو بنفسه. فمثَّل الخياط فيها رواية «الظَّلُوم» وكان إسماعيل حاضرًا، فغضب لما تخلَّل التمثيل من ذكر الظلم والظالمين، ورأى أنهم يُعرِّضون به وبأحكامه، فأمر بإخراج الخياط وفرقته من مصر فعادوا إلى سوريا.»[٢٠]

وهكذا كانت نهاية أول فرقة مسرحية عربية تزور مصر، مثلما كانت نهاية أول فرقة مصرية على يد يعقوب صنوع. والسبب في الحالتين واحد، ألا وهو التعرض للحكام وخلخلة نظم الدولة، مما يستوجِب معه التفكير في وجود نظام للرقابة على العروض المسرحية؛ لأن بعد ذلك كثُرت الفرق الشامية والأجنبية في مصر، مثل فرقة سليمان قرداحي، وفرقة القباني، والجوق التركي، والعثماني، والفرنسي، والإيطالي.

وبدأ تكوين نظام الرقابة المسرحية في ١٢ / ١ / ١٨٧٩ بأمر من الخديو محمد توفيق، تحت اسم «حفظ التياترات وتشغيلها»، وجعله يتبع قلم المطبوعات، التابع لقلم عموم الإدارة بنظارة الأشغال العمومية.[٢١] وعندما أصدر الخديو قانون المطبوعات (المطابع) في ٢٦ / ١١ / ١٨٨١، وضع فيه الهيكل القانوني للرقابة المسرحية، وبالأخص في مادته العاشرة التي نصَّتْ على أن «يجوز للحكومة في كل الأحوال حجز وضبط جميع الرسومات والنقوشات مهما كان نوعها أو جنسها، وسواء كانت معلَنة أو معرَّضة لنظر العامة أو للمَبِيع، وذلك متى تراءى لها أن الرسومات والنقوشات المذكورة مغايرة للنظام العمومي وللآداب أو الدين ويجازى مَن نشرها أو حملها أو عرضها بغرامة من مائتين إلى

[٢٠] جرجي زيدان، «تاريخ آداب اللغة العربية»، الجزء الرابع، دار الهلال، ١٩١١، ص١٤١. ود. محمد يوسف نجم يُشكِّك في صِدْق هذا الخبر، بحجة أنه وجد أخبارًا تؤكِّد أن فرقة يوسف الخياط لم تذهب إلى سوريا، بل ذهبتْ إلى الإسكندرية. راجع كتابه السابق، ص١٠٤. وما يهمنا في هذا الخلاف هو حقيقة أن الفرقة ذهبتْ بعيدًا عن القاهرة خوفًا من بطش الخديو، سواء إلى سوريا أو إلى الإسكندرية. ورغم هذه الحقيقة فالناقد يُنكِر هذا البطش، والردُّ على ذلك، يتمثَّل في أن الفرقة جاءت من الإسكندرية إلى القاهرة تَنشُد النجاحَ وتُعالِج فشَلَها في الإسكندرية، فطالما كان النجاح من نصيبها، وكان في استمرار في القاهرة، وكفى أن نعلم أنها الفرقة العربية الوحيدة التي تقدِّم العروض في ذلك الوقت بجانب الفِرَق الأجنبية، فما الدَّاعي لعَوْدَتِها إلى الإسكندرية؟

[٢١] راجع: جريدة الوقائع المصرية، في ١٢ / ١ / ١٨٧٩.

ألفين قرش.»[٢٢] وكان القائمون على هذا النظام الرقابي من الأجانب أمثال «جول باروا»، و«جران بك».[٢٣]

وأقدم خبر عن عمل هذا الجهاز الرقابي نجده في جريدة «القاهرة» بتاريخ ١٣ / ٣ / ١٨٨٦ تحت عنوان «شركة التياترو الوطنية»، جاء فيه: «هذه هي أسماء الروايات التي سيشخصها جوق سليمان أفندي قرداحي في الأوبرا، وذلك بموجب الكشف الذي قدمتْه الشركة إلى نظارة الأشغال العمومية الجليلة وصدق عليه. [وهي]: «تليماك»، «بجماليون»، «على الباغي تدور الدوائر»، «يوسف الحسن»، «نكث العهود»، «إستير»، «هارون الرشيد أو غرام الملوك»، «زنوبيا أو ملكة تدمر»، «الجاهل المتطبِّب»، «محاسن الصدف»، «سليم وأسما أو حفظ الوداد»، «المروءة والوفاء»، «أندروماك»، «ذات الخدر»، «أستاكيوس»، «عنترة العبسي»، «الباريسية الحسناء».»[٢٤]

وهذا الخبر يعكس لنا أحد الإجراءات المُتَّبَعة من قِبَل الرقابة، للتصريح بالمسرحيات. وهو وجوب تقديم كشف بالمسرحيات المُزمَع تمثيلُها من قِبَل الفرق المسرحية. ولنظارة الأشغال الحق في التصريح بها أو منعها. فالمسرحيات السابقة قد تمَّ تمثيلها بالفعل[٢٥] ماعدا مسرحيات «نكث العهود»، «سليم وأسما أو حفظ الوداد»، «المروءة والوفاء»، «ذات الخدر» «عنترة العبسي»، «الباريسية الحسناء».

---

[٢٢] قانون المطابع الصادر في ٢١ / ١٠ / ١٨٨١ بأمر الخديو توفيق، المطابع الأميرية، ١٨٨١، والمحفوظ بدار الكتب تحت رمز قوانين عامة، ورقم ١٧١.

[٢٣] راجع: فيليب جلاد، «قاموس الإدارة والقضاء من سنة ١٨٧٦ إلى سنة ١٩٠٠»، المجلد الأول، مطبعة بني لاغوداكي بالإسكندرية، ١٨٨٩، ص١٠٧.

[٢٤] جريدة «القاهرة»، السنة الأولى، عدد ٧٥، السبت ١٣ / ٣ / ١٨٨٦.

[٢٥] فمسرحية «تليماك» عُرضت في ٢٩ / ٣ / ١٨٨٦، و«بجماليون» في ١٣ / ٤ / ١٨٨٦، و«على الباغي تدور الدوائر» في ٢٥ / ٣ / ١٨٨٦، و«يوسف الحسن» في ١٤ / ٣ / ١٨٨٦، و«إستير» في ٢١ / ٣ / ١٨٨٦، و«هارون الرشيد» في ١٥ / ٣ / ١٨٨٦، و«زنوبيا» في ٣٠ / ٣ / ١٨٨٦، و«الجاهل المتطبِّب» في ٢٤ / ٤ / ١٨٨٦، و«محاسن الصدف» في ١ / ٤ / ١٨٨٦، و«أندروماك» في ٨ / ٤ / ١٨٨٦، و«أستاكيوس» في ١٨ / ٣ / ١٨٨٦. انظر ذلك على الترتيب في جريدة «القاهرة» عدد ٨٩، ومجلة «الحقوق» عدد ٧٤، ص٦٦، و«القاهرة» عدد ٨٦، ٧٦، ٨٢، ٧٧، و«الحقوق» عدد ٥، ص٤٠، و«القاهرة» عدد ١١١، ٩١، و«الحقوق» عدد ٧، ص٦٥، و«القاهرة» عدد ٨٠.

وبمرور الوقت توافدت الفرق المسرحية الشامية. هذا فضلًا عن وجود الفرق الأجنبية، وأيضًا بعض الجمعيات التمثيلية، مما استوجب التوسُّع في سَنِّ القوانين واللوائح[٢٦] المنظِّمة لها، لما تعرضه من موضوعات مسرحية على الشعب المصري. ففي ١٣ / ٦ / ١٨٩١ أصدر ناظر الداخلية لائحة بشأن المحلات العمومية، ومنها التياترات والمسارح. فألزمت أصحابها باستخراج التصاريح اللازمة لتشغيلها، كما حدَّدتْ لهم مواعيد العمل، وأخيرًا أجازتْ دخول ضابطين وبعض الأنفار (الجنود) من قِبَل حكمدار البوليس إلى هذه المسارح والتياترات لحفظ النظام والأمن فيها.[٢٧]

وتعتبر هذه اللائحة قوة ثانية للرقابة وُلدت من قِبَل نظارة (وزارة) أخرى غير نظارة الأشغال. فإذا كانت الرقابة بقوانينها السابقة تتبع نظارة الأشغال، الممثِّلة للسلطة التشريعية للرقابة، فإن نظارة الداخلية، هي السلطة التنفيذية لها.

وتبدأ الرقابة عملها بهاتين القوتين، تحت سيطرة الأجانب. ففي عام ١٨٨٩ كانت مصلحة الضبط والربط بنظارة الداخلية تتكون من: «شارل باكر باشا» مديرًا لإدارة الضبط والربط، و«فنك باشا» وكيلًا لها، والكولونال «بايلي بك» مفتِّشًا لها. وكانت مصلحة قلم البوليس بنظارة الداخلية تتكون من «كوليس باشا، وباترسون» مفتِّشا عموم إقليم بوليس وجه بحري، و«موكلن بك» قومندانًا لعموم بوليس إقليم القاهرة، و«مونتجوف» وكيلًا، و«بلونج» مندوبًا، و«هارفي بك» قومندانًا لعموم بوليس إقليم الإسكندرية، و«مارك»

[٢٦] ومنها قانون لجنة التياترات الخديوية التي أصدرتْه نظارة الأشغال العمومية في ٢٨ / ٥ / ١٨٨٧، وقد نصَّ على: «تختص لجنة التياترات الخديوية بما هو آتٍ: «أولًا»: بالنظر في جميع الطلبات المتعلِّقة باستعمال أي مبلغ من المبالغ المقررة في ميزانية مصلحة التياترات. «ثانيًا»: بالنظر في جميع الطلبات المتعلِّقة بتعيين ورفْت خَدَمة التياترات وملاحظتهم. «ثالثًا»: بسَنِّ وتنفيذ لائحة إدارة التياترات الداخلية. «رابعًا»: بالنظر في جميع الطلبات المتعلقة باستعمال التياترات، وتحرير شروط الالتزام، وعرضها على ناظر الأشغال العمومية للتصديق عليها. «خامسًا»: بالنظر في جميع الطلبات التي تقدَّم لاستعمال التياترات مؤقتًا لاحتفالات خيرية أو خلاف ذلك. «سادسًا»: بتنفيذ جميع شروط الالْتِزام أو الانتفاع باستعمال التياترو مؤقتًا، واتخاذ جميع الطرق اللازمة لانتظام إدارة التياترات، سواء كان مدة تشخيص الروايات أو في ليالي الاحتفالات التي يطلب إجراؤها فيها.» فيليب جلاد، «قاموس الإدارة والقضاء»، السابق، مادة «تياترو»، ص٥٢٧.

[٢٧] راجع: فيليب جلاد، السابق، ص١٢٢–١٢٥.

وكيلًا لعموم القومندانية. أما نظارة الأشغال فكانت تتكون من «سكوت مونكريف» وكيلًا، و«باروا بك» كاتمًا لأسرار النظارة.[٢٨]

وبدأت الرقابة في تقديم التراخيص اللازمة للمسرحيات. فنجدها ترخص في ١٨٩١ / ١٢ / ٢٣ للجمعية الخيرية الفرنسية بالأوبرا الخديوية بإحياء ليلة راقصة يُخصَّص دخلُها للفقراء في ١٨٩٢ / ١ / ٢٢.[٢٩] كما رخصت لجمعية التعاون الخيري الإسلامي في ٥ / ٥ / ١٨٩٤ بتمثيل مسرحية «حسن العواقب» من تأليف إسماعيل عاصم.[٣٠]

وأول إشارة مُعلنة — في الصحف — عن نظام الرقابة في رفض المسرحيات، كانت لمسرحية دينية بعنوان «يوسف» وكانت بتاريخ ١٨٩١ / ١٢ / ٢٣ عندما قالت جريدة المقطم: «بعث البعض من أهالي دمياط رسالة برقية إلى الجناب العالي ورسالة أخرى إلى دولتلو رياض باشا رئيس النظار وقد شَكَوْا فيهما من أنَّ مُعاوِن البوليس هنالك حضر مع جماعة من رجال البوليس إلى التياترو ليلًا وكانوا مجتمعين فيه لحضور تمثيل رواية «يوسف»، وقال أنه مندوب من قِبَل سعادة المحافظ ليمنع تمثيل الرواية المذكورة عنوة إجابة لرغبة العلماء؛ لئلا تَقَع مذبحة ثم أقفل التياترو على أثر ذلك، وقد قالوا في هاتين الرسالتين إن هذا التهويل من معاون البوليس كان له سوء الوقْع في نفس الجمهور على ما فيه من إقلاق الأفكار.»[٣١]

وإذا كان الرفض في هذه الإشارة جاء أثناء تمثيل المسرحية، فإن أول إشارة مُعلنة أيضًا عن منع عرض مسرحية قبل تمثيلها جاءتْ في ٩ / ٤ / ١٨٩٦ من قِبَل جريدة «لسان العرب» عندما قالت: «عَلِمنا أن الحكومة قد أصدرتْ أمرها إلى محافظة الثغر [أي الإسكندرية مكان صدور الجريدة] بأن تُراقِب كلَّ رواية جديدة يُراد تمثيلُها وتُراجَع قراءتُها على يَدِ أحد الموظفين الأدباء فيها ... وقد بلَغَنَا أن ذلك التشديد منها كان مصدرُه عن رواية متعصِّبة شنعاء نَوَى بعض الموظفين الوطنيين تمثيلَها في أحد مراسح الثغر فردَّتْهم عنها وحالتْ دون هذه الحماقة منهم.»[٣٢]

---

[٢٨] راجع: يوسف آصاف وقيصر نصر، «دليل مصر لعامَيْ ١٨٨٩،١٨٩٠»، السنة الأولى، المطبعة العمومية، ١٨٨٩، ص١١٩، ١٢٠، ١٢٦.

[٢٩] جريدة «المقطم»، عدد ٨٥١، في ٢٣ / ١٢ / ١٨٩١، ص٢.

[٣٠] راجع: جريدة «المقطم»، عدد ١٥٥٨، في ٥ / ٥ / ١٨٩٤، ص٣.

[٣١] جريدة «المقطم»، عدد ١١٨٩، الإثنين ٦ / ٢ / ١٨٩٣.

[٣٢] جريدة «لسان العرب»، عدد ٥٠٥، ٩ / ٤ / ١٨٩٦.

ولم تتوقَّف دكتاتورية الرقابة على منع المسرحيات سواء أثناء أو قبل التمثيل، بل وصلت إلى حدِّ منْع المسرح نفسه عن بعض الجمعيات المسرحية. ففي ١٤ / ٥ / ١٨٩٧ «منعتْ نظارة الأشغال الأوبرا الخديوية عن بعض الجمعيات التي تألَّفت لتشخيص الروايات وتخصيص دخلِها للإعانة العسكرية. وقد بلغنا أن بعض أصحاب هذه الجمعيات رفعوا قضية على الحكومة أمام المحاكم المختلَطة يُطالِبونها بالعطل والضرر الذي لحق بهم بسبب هذا المنع.»[٣٣]

وإذا كانت الرقابة قد رفضتكما أن تحكُّم العناصر الأجنبية — وأيضًا التركية[٣٤] — في الرقابة، أدَّى إلى منع العديد من المسرحيات السياسية، التي تتعارض مع مصالح هؤلاء الأجانب، أو دُوَلهم. ففي يوم ١٨ / ١ / ١٨٩٨ قالت جريدة المقطم: «كانت جمعية السراج المنير قد عزمتْ على تمثيل رواية «أدهم باشا» في المرسح العباسي مساء أمس، ولما كانت تلك الرواية تشتمل على أمور ليس من الحِكْمة إظهارُها في مثل هذا الحين بعد أنِ انتهتِ الحرب وأوشكتِ العلائق السياسية أن تعود إلى مجراها الأول. فقد ارتَأَى سعادة محافظنا الفاضل وجناب حكمدارنا النشيط أن يعترضا على تمثيلها، فدعا سعادة المحافظ أعضاء جمعية السراج المنير وأبان لهم أن الحكومة لا تُبِيح لهم بتمثيل الرواية المذكورة.»[٣٥]

وإذا كانت الرقابة قد رفضت — فيما سبق — مسرحية «يوسف» كمثال للمسرحية الدينية، ومسرحية «أدهم باشا» كمثال للمسرحية السياسية، نَجِدها في الخبر التالي ترفض مسرحية «قطب العاشقين» كمثال للتعريض برجال الدولة؛ ففي يوم ١٠ / ٤ / ١٩٠١ قالت جريدة الإخلاص تحت عنوان «هِمَّة وغَيْرة»: «انتشر منذ مدة إعلان في العاصمة يُفيد عزم بعض القوم على تمثيل رواية تُدعَى «قطب العاشقين» يَقصِد بها أصحابُها الحطَّ من مقام

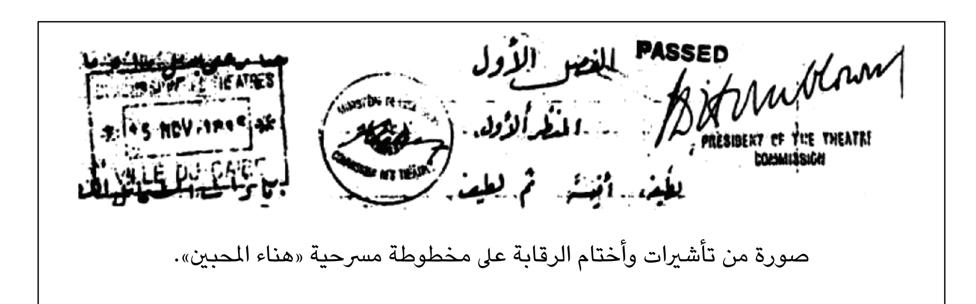
[٣٣] جريدة «الأخبار»، عدد ٢٤٤، بتاريخ ١٤ / ٥ / ١٨٩٧.

[٣٤] والدليل على ذلك وجود أقدم نص مسرحي عليه تأشيرة مدير الرقابة بالترخيص، وهو نص مسرحية «الأفريقية» وكان الترخيص في عام ١٨٩٧ لفرقة إسكندر فرح. والتأشيرة مكتوبة باللغة التركية، وهذه المسرحية محفوظة بإدارة التراث بالمركز القومي للمسرح والموسيقى تحت رقم ٦٠، وهي مطبوعة عام ١٨٩٧ من تأليف يوسف يعقوب حبيش وداود بركات. وأخبار الصحف تؤكد أن فرقة إسكندر فرح مثَّلتْ هذه المسرحية، بعد الترخيص بها في ١٦ / ٣ / ١٨٩٧.

[٣٥] جريدة «المقطم»، عدد ٢٦٨٢، في ١٨ / ١ / ١٨٩٨، ص١.

كبير من كبراء رجال الدولة وأئمة المسلمين، فلما عَلِم حضرة الفاضل صاحب العزة نصري بك كرم بالإعلان المذكور رفع عريضة لسعادة محافظ مصر سأله فيها منْعَ هذه الرواية، فأصدر سعادتُه للحال أمْرَه بمنْعِها، فنشكر صاحب السعادة على غَيْرته على الأدب والبك على هِمَّته وإخلاصه.»[٣٦]

واستمرت الرقابة حتى عام ١٩١٩ تحت إدارة إنجليزية فرنسية، بمساعدة وزارة الداخلية. فقد كانت المسرحيات المُرخَّص بها تُختَم بخاتمين، أحدهما باللغة الإنجليزية والآخر باللغة الفرنسية، وعليهما هذه العبارات الدالة على وظيفة صاحب التوقيع وتأشيرة الترخيص والجهة المرخِّصة:[٣٧]



صورة من تأشيرات وأختام الرقابة على مخطوطة مسرحية «هناء المحبين».

PASSED
PRESIDENT OF THE THEATER COMMISSION
COMMISSION DES THEATER
MINISTER DE L'INTERIEUR.

[٣٦] جريدة «الإخلاص»، عدد ٥٤٧، في ١٠ / ٤ / ١٩٠١.

[٣٧] انظر هذه الأختام والتأشيرات على الصفحة الأولى من مخطوطة مسرحية «هناء المحبين» المرخَّص بها لفرقة سلامة حجازي، والمحفوظة بإدارة التراث بالمركز القومي للمسرح والموسيقى تحت رقم ٤٠٩، وهذا الأسلوب في الترخيص استمرَّ حتى تراخيص عام ١٩١٩: انظر على سبيل المثال الصفحات الأولى من مخطوطات المسرحيات الآتية بأرقامها بالمركز القومي: مسرحية «العفو القاتل» في ٢٠ / ٣ / ١٩٠٧ رقم ٩٨٣، ومسرحية «بنت الإخشيد» في ٢٧ / ٤ / ١٩١٥ رقم ٣١٤، ومسرحية «سجين الباستيل» في ٩ / ١ / ١٩١٧ رقم ٦٦٧، ومسرحية «خير الدين» في ١٧ / ١ / ١٩١٨ رقم ٥١٧، ومسرحية «مصارع الشهوات» في ٢٧ / ٥ / ١٩١٩ رقم ١٢٦٩.

وباعتلاء رجال إنجلترا وفرنسا قمة نظام الرقابة المسرحية في مصر، بدأ الصراع بينهما وبين الفنانين المسرحيين. فبدأت الرقابة تُصادِر وتَمنَع — بمساعدة رجالها من وزارة الداخلية — أية مسرحية تمسُّ الحياة السياسية أو تُلهِب شعور المصريين ضد الاستعمار. ومن غير المعقول أن يوافق الاحتلال الإنجليزي على تمثيل مسرحية «دنشواي»، ولم يمضِ سوى أقل من عامين على فضيحته في هذه الجريمة البشعة.[٣٨] فجريدة «الأخبار» قالت في ٨ / ٧ / ١٩٠٨: «طلب بعضهم من نظارة الداخلية تمثيل رواية «دنشواي» فكتبتْ نظارة الداخلية أمس إلى الحكمدارية تستطلع رأيها في هذا الشأن، فرفضتِ الحكمدارية رفضًا باتًّا قبول تمثيل هذه الرواية.»[٣٩]

ومنذ ذلك التاريخ قررت الحكومة مراقبة التياترات العربية، وأخذت المحافظة تُرسِل عددًا من الخفر ورجال البوليس السري إلى كل تياترو عربي وقت التمثيل لمنع الممثلين من تمثيل الروايات الممنوعة.[٤٠] فمُنعت حفلة تمثيلية للطلاب في ١٠ / ٨ / ١٩١٠.[٤١] وفي اليوم التالي مُنعت مسرحية «ضحايا المجد» المخصَّصة لجمعية إعانة البؤساء.[٤٢] وكفى عنوان المسرحية، الذي يوحي بالحديث عن زعماء مصر، أو ما شابه ذلك مما يؤثر على الجمهور المصري بتذكر أمجاده، وبالتالي الثورة على أوضاعه في ظل الاستعمار. ومن هنا انتهجتِ الرقابة أسلوبًا جديدًا في المنع، فأصدرتْ قائمة شاملة بالمسرحيات الممنوعة.

ففي يوم ١٢ / ٤ / ١٩١١ «أصدرت المحافظة منشورًا بمنع تمثيل خمس روايات؛ وهي رواية «إسرائيل» و«الوقائع المدهشة» و«نابليون» و«الأزهر» و«دنشواي»، وشدَّدت على المأمورين بملاحظة ذلك.»[٤٣] وأمام هذا النشاط البوليسي من قِبَل الرقابة والحكومة والمحافظة كان لا بد من وضْع تقنين لأسلوب التعامل مع المسرحيات السياسية أو الدينية أو كل ما يُثِير حماس الشعب ضد الحكومة أو الاحتلال في مصر.

---

[٣٨] حادثة دنشواي الشهيرة كانت في يونية ١٩٠٦.

[٣٩] جريدة «الأخبار»، عدد ١٥١، في ٨ / ٧ / ١٩٠٨، ص٣.

[٤٠] راجع، جريدة «الجريدة»، بتاريخ ٣ / ٧ / ١٩١٠.

[٤١] راجع: جريدة «مصر»، عدد ٤٣٤١، بتاريخ ١٠ / ٨ / ١٩١٠، ص٢.

[٤٢] راجع: جريدة «مصر»، عدد ٤٣٤٢، في ١١ / ٨ / ١٩١٠، ص٣.

[٤٣] جريدة «الأخبار»، عدد ٧٧، في ١٢ / ٤ / ١٩١١.

ففي ١٢ / ٧ / ١٩١١ صدرت الأحكام القانونية للائحة التياترات، ونشرتْها جريدة «الوقائع المصرية» في ١٧ / ٧ / ١٩١١ وهذا نصها:[٤٤]

الوقائع المصرية
الإثنين: ١٧ يولية سنة ١٩١١
القسم الرسمي، نظارة الداخلية، لائحة التياترات
الصادر بها قرار نظارة الداخلية الرقيم ١٢ يوليو سنة ١٩١١
ناظر الداخلية

بعد الاطِّلاع على الجمعية العمومية بمحكمة الاستئناف المختلطة بتاريخ ٢٣ مايو ١٩١١ الصادر طبقًا للأمر العالي الرقيم ٣١ يناير ١٨٨٩، قرَّر ما يأتي:

عن الترخيص

(١) لا يجوز فتح تياترو للعموم أو تشغيله قبل الترخيص بذلك مقدمًا من المحافظ أو المدير.

(٢) تُقدَّم طلبات المرخص على الأورنيك الذي تقرِّره جهة الإدارة ويُوضَّح فيها ما يأتي:

أولًا: اسم ولقب وسِنٌّ ومحل ولادة وصناعة ومحل إقامة وتبعية الطالب ومدير المحل.

ثانيًا: نوع المَناظِر التي سيُفتح التياترو لأجْلِها.

ثالثًا: عدد محلات الجلوس التي يمكن أن يحتوي عليها.

[٤٤] وننشر اللائحة بصورتها الكاملة في هذه الدراسة لتعلُّق بعض بنودها بنظام الرقابة، وأيضًا لأن قانون الرقابة المعمول به حاليًّا، رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥، لم يوضح لنا ما هي التغييرات التي أحدثها بمقارنته بهذه اللائحة، كما هو متبع عند طبع القوانين المصرية الحديثة، واكتفى فقط بالإشارة إلى تاريخ صدورها. هذا بالإضافة إلى أن معظم مَن تطرَّق إلى هذا الموضوع لم يُثْبِت هذه اللائحة في صورتها الكاملة، رغم أهميتها الكبرى. فعلى سبيل المثال د. رمسيس عوض اهتمَّ بالمادة الثانية عشرة فقط من موادِّ هذه اللائحة في كتابه «اتجاهات سياسية في المسرح قبل ثورة ١٩١٩»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩، ص٦٢، وكذلك اعتدال ممتاز، التي تحدَّثتْ بصورة سريعة عن هذه اللائحة دون الإشارة إلى بنودها، انظر كتابها «مذكرات رقيبة سينما»، السابق.

رابعًا: اسم ولقب ومحل إقامة وتبعية مالك العقار.

خامسًا: قوة المحرِّك الميكانيكي إذا كان في المحل محرِّك من هذا القَبِيل، وتُرفَق الطلبات برسم يوضح بالتفصيل تقسيم التياترو من الداخل وكذلك الشوارع والأملاك المتصلة به.

(٣) في المدن التي يتقرَّر سريان هذه اللائحة فيها طبقًا لأحكام المادة يشكل قومسيون للتياترات [١٩][٤٥] تُوضَّح كيفية تأليفه في ذات القرار الذي يصدر من نظارة الداخلية بسريان اللائحة.

(٤) إذا وافق المحافظ أو المدير على موقع المحل يُقرَّر بعد أخذ رأي قومسيون التياترات[٤٦] ما يلزم رعايتُه من الأبعاد، وما يجب اتخاذه من التدابير المتعلِّقة بالبناء، وكذلك التنسيقات والإنارة، وعلى الخصوص الاحتياطات اللازمة لمنع الحريق وحصره وتسهيل الخروج للعموم عند حدوثه.

(٥) لا تُعطى الرخصة بفتح التياترو إلا بعد أن يَتحقَّق القومسيون بأن جميع الإجراءات التي تقرَّرت صار تنفيذها.

(٦) تُدرَج في الرخصة شروط تشغيل المحل والاحتياطات التي يلزم اتخاذها للوقاية من الحريق، خصوصًا فيما يتعلق بالتحقق من صيانة الجرادل والطلمبات والمواسير وأدوات المرسح (كالستائر والحبال والمسالك المؤدِّية إلى المرسح) ومن مساعدة رجال المطافئ والتحقق عمومًا من كفاءة جميع الاحتياطات التي صار تقريرها.

عن التفتيش

(٧) لكي يتحقق قومسيون التياترات من أن جميع الاحتياطات التي تقررت قد رُوعيت، له أن يُفتِّش بذاته وعند اللزوم بواسطة مندوبين خصوصيين للتياترات كلما لزمتِ الحال، على أن يكون هذا التفتيش مرة واحدة في السنة على الأقل.

[٤٥] ويتألف قومسيون التياترات من الرئيس، وهو حكمدار البوليس، ومن الأعضاء، وهم: مفتِّش صحة المدينة ومهندس كهربائي من نظارة الداخلية، ومهندس معماري من إحدى مصالح الحكومة أو من المجالس البلدية، ومأمور القسم الواقع التياترو ضمن دائرته. راجع: شرح اللائحة المحفوظ تحت رقم ٤٩٦ بمكتبة دار المحفوظات العمومية بالقلعة، ص٦.

[٤٦] وعن بعض الأمثلة لتطبيقات هذا البند من خلال قومسيون التياترات، انظر: مجلة «المسرح»، عدد ٥٨، في ٣١ / ١ / ١٩٢٧، ص٢٣.

(٨) عند ظهور مضارَّ خطيرة تتعلق بالأمن العام فعلى أصحاب التياترات والقائمين بتشغيلها تنفيذ الاحتياطات التي يُقرِّرها المحافظ أو المدير بناء على التقرير المقدَّم من قومسيون التياترات. فإذا لم يتمُّوا هذه الاحتياطات في الميعاد الذي يتحدد لذلك فللسلطة المحلية إصدار الأمر بإقفال التياترو مؤقتًا. وفي حالة وجود خطر مداهم فللسلطة المحلية إصدار الأمر بتعطيل التشخيص.

إجراءات لحفظ النظام والأمن

(٩) على كل مَن يروم تشغيل تياترو أن يُخطِر المدير أو المحافظ قبل التشغيل لأول مرة بثمانٍ وأربعين ساعة على الأقل عما يأتي:

أولًا: اسم كل جوق جديد.

ثانيًا: مواعيد التشخيص باليوم والساعة.

ثالثًا: بيان الروايات أو بروجرامات المناظر.

(١٠) ممنوع ما كان من المناظر أو التشخيص أو الاجتماعات مخالفًا للنظام العام والآداب، وللبوليس الحقُّ في منع ما كان من هذا القَبِيل وإقفال التياترو عند الاقتضاء.

(١١) ممنوع ما يأتي:

أولًا: المكوث في الممرَّات المخصصة للمرور أو وضْع الكراسي فيها.

ثانيًا: التدخين داخل التياترو في غير المحلات المُعدَّة لذلك ما لم تكن هذه التياترات من التياترات المسموح لها صريحًا بتَرْك الحضور يدخنون في محل المشاهدة ذاته.

ثالثًا: الضوضاء وكل ما مِن شأنه التشويش على التمثيل. وللبوليس في حالة حصول شيء من التشويش طرْدُ المسبِّب له.

(١٢) يخصص مكان موافق لضابط البوليس المنوط بالمراقبة وقت التمثيل.

(١٣) لا يجوز إبقاء التياترات مفتوحة إلى ما بعد الساعة الأولى بعد نصف الليل إلا بتصريح خصوصي.

(١٤) كلما مسَّت الحاجةُ التمثيلَ إلى إطلاق عيارات نارية أثناءه فلا يكون الإطلاق مصوَّبًا نحو صالة المتفرِّجين.

(١٥) إذا اقتضتِ الرواية تمثيل منظر نار مضطرمة أو إطلاق سهام نارية فمن الواجب إخطار المحافظ أو المدير عن ذلك قبل الميعاد بأربع وعشرين ساعة ليتمكَّن من اتخاذ وسائل المراقبة اللازمة لذلك.[٤٧]

وأهم ما جاء في هذه اللائحة من مواد تختص بنظام الرقابة، المادة الثامنة، والعاشرة، والثانية عشرة. ومنذ صدور هذه المواد بدأ بالفعل البوليس المصري في تنفيذها. ومن طرائف هذا التنفيذ ما ذكرتْه جريدة «الأخبار»، عندما قالتْ في يوم ١٥ / ١٢ / ١٩١٥: «عُهد إلى أحد ضباط البوليس في تنفيذ قرار القائد العام بإقفال المحلات العمومية والملاهي في الساعة الثانية عشرة مساء، وكان جوق إخوان عكاشة يمثِّل ليلة تنفيذ الأمر رواية «اليتيمتين»، وهي رواية ذات خمسة فصول، وكانوا قد وصلوا في الساعة الثانية عشرة إلى أول الفصل الرابع منها، فأمر الضابط بإنزال الستار وصرف الحاضرين. فكان له ما أراد.»[٤٨]

ويلاحظ القارئ على لائحة التياترات السابقة أنها نصَّتْ فقط على خطورة ما يُعرض من تمثيليات تشخيصية بالنسبة للأمن العام والآداب، دون تحديد هذه الخطورة، أو ضرب أمثلة لها. وهذا بدوره أعطى الحق للرقابة في منع ما تراه سواء بالحق أو بالباطل. هذا إذا علمنا أن الرقابة منذ عام ١٩٢٠ أصبحتْ إنجليزية وتحت سيطرة الاستعمار بمساعدة رجال الداخلية من المصريين. فالتراخيص ما بين عامَيْ ١٩٢٠–١٩٢٤ أصبحتْ تُوقَّع من قِبَل مدير الرقابة الإنجليزي، وتُختم بخاتم إنجليزي يحمل هذه العبارة: PASSED—POLITICAL CENSORSHIP SUPPRESSED.[٤٩]

وسيطرة الاستعمار الإنجليزي على الرقابة، وتقنين التعامل مع المسرح، خدع بعض المثقفين ممن توهموا أن الحكومة أصدرت لائحة التياترات حفاظًا على الآداب. ومن هؤلاء علي فكري — أمين دار الكتب المصرية — عندما قال في مايو ١٩٢٣: «نحن نشكر للحكومة

[٤٧] جريدة «الوقائع المصرية»، القسم الرسمي «نظارة الداخلية»، لائحة التياترات، في الإثنين الموافق ١٧ / ٧ / ١٩١١م، الموافق ١٦ رجب ١٣٢٩هـ.

[٤٨] جريدة «الأخبار»، عدد ٢٠٣، ١٥ / ١٢ / ١٩١٥.

[٤٩] انظر توقيع مدير الرقابة الإنجليزي، والأختام والتأشيرات الإنجليزية الدالة على الترخيص في الصفحة الأولى من مخطوطة مسرحية «السلطان صلاح الدين الأيوبي» المحفوظة بالمركز القومي للمسرح تحت رقم ٦٧١، وكذلك مسرحية «زباين جهنم» رقم ٥٠٦، و«دار العجائب» رقم ٥٣٨.

عنايتها بدُور التمثيل الصامت (السينما)، ونرجو إلفات نظرها إلى دَوْر التمثيل الهزلي، فلا تسمح بتمثيل رواية إلا بعد نظرها بقلم مراقبة المطبوعات بوزارة الداخلية وإقرار تمثيلها أمام الجمهور حفظًا لآدابه».[٥٠]

ويؤكد هذا المعنى أيضًا قول محمود مراد عن قلم مراجعة الروايات (الرقابة) في عام ١٩٢٤ عندما قال: «… لا يمكن أن تمثَّل الروايات إلا بعد أن يُصدِّق عليها ذلك القلم؛ وذلك محافظة على الآداب العامة مما قد يكون في بعض الروايات من مفسدة للأخلاق كقبيح العبارات أو إغراء على رذيلة.»[٥١]

والحقيقة أن لائحة التياترات صدرت من أجْل المحافظة على الآداب في الظاهر — وهذا ما توهَّمه البعض في بادئ الأمر — ولكنها في الباطن كانت صادرة خدمة لأهواء السياسة المصرية،[٥٢] ولصالح الاستعمار،[٥٣] والجاليات الأجنبية ورجال الحكم.[٥٤]

---

[٥٠] مجلة «النهضة النسائية»، عدد ١٠، مايو ١٩٢٣.

[٥١] محمود مراد، «تقرير الموسيقى والتمثيل»، مجلة «الفنون»، في ٢٠ / ٩ / ١٩٢٤، ص٨.

[٥٢] والدليل على ذلك أن محمود مراد المدرس بالمدرسة الخديوية رفع إلى وزير المعارف في ٢٠ / ٩ / ١٩٢٤ تقريرًا عن التمثيل والموسيقى لإدخالهما في المدارس الأميرية بمصر، وفيه قال عن قلم مراجعة الروايات — أيِ الرقابة — هذه العبارة: «… كما أقترح أن لا يُلغَى هذا القلم مهما اختلفت الأحوال السياسية في مصر.» وهي عبارة تدل على أن الرقابة في تلك الفترة كانت لخدمة وحماية الاستعمار ورجال الملك، راجع: محمود مراد، السابق، ص٨.

[٥٣] والدليل على ذلك وجود وثيقة مهمة بإدارة التراث بالمركز القومي للمسرح والموسيقى، وهي عبارة عن خطاب من طالب أزهري إلى مدير الأمن العام يخبره في يوم ٤ / ٢ / ١٩٢٣ بالآتي: «سعادة مدير إدارة الأمن العام، تمثل اليومين دول بتياترو ماجستيك بشارع عماد الدين رواية اسمها «زباين جهنم»، وقد حضرتُ بروفتها العمومية التي تُعمل عادة قبل تمثيلها بيوم واحد، وبعد يومين حضرتُ تلك الرواية فوجدتُ بها ألفاظًا لا يمكن السماح بها؛ إذ بها مساس بالحكومة وبجلالة ملك البلاد وبالدولة المحتلة — أعني الإنجليز — ولكنها ليستْ ضدَّ الأدب في شيء …» وهذه الوثيقة محفوظة بمخطوطة مسرحية «زباين جهنم» تحت رقم ٥٠٦. ومن الملاحظ أن الطالب الأزهري أراد أن يَشِيَ بمؤلِّف المسرحية «أمين صدقي» لدى مدير الأمن لأنه تطاول على الملك وعلى الاستعمار، بدلًا من تشجيعه على إلهاب حماس الشعب ضد المستعمر، وهو الطالب الأزهري!

[٥٤] والأدلة على ذلك كثيرة، منها رواية «بنت الشبندر» لأمين صدقي التي مثَّلها بتياترو دار التمثيل العربي في ٢٨ / ١ / ١٩٢٦. فقد جاء بتقرير الرقيب «حسن حافظ» أن المسرحية تتضمن المؤامرات، وبها ذكر العرش والخلع والملكة والحرس وما شابَهَ ذلك … ومهما كانت وقائع الرواية بعيدة عن مصر، فقد يَحمِلها

ومنذ عام ١٩٢٥ بدأت الرقابة عهدًا جديدًا في الإدارة؛ حيث قام بإدارتها المصريون. وكان أول مدير مصري لها هو محمد مسعود،[٥٥] الذي كان يتلقَّى تعليمات الرقابة من الإنجليز، بل كان يوقِّع على التراخيص باسمه باللغة الإنجليزية.[٥٦] وكانت وظيفته تقع تحت رئاسة حكمدار العاصمة بوزارة الداخلية «رسل باشا» الذي تولَّى هذا المنصب بين عامَيْ ١٩١٩–١٩٤٦.

وفي هذه الفترة كانت «الرقابة/وزارة الداخلية» لا تهتم بالشعور الوطني للشعب المصري، بل كانت تحارب كلَّ فِكْر مسرحي وطني أو سياسي. ومن هنا تهكَّم الناقد محمد عبد المجيد حلمي قائلًا في ٣٠ / ٨ / ١٩٢٦: «... وبقيتْ بعد ذلك مشكلة «الوطنية»! هل إذا وضع كاتب رواية محلية تمثل «مجد مصر وعظمتها» يصرِّح قلم المطبوعات[٥٧] بتمثيلها

الجمهور على غير محملها، وقد يظن بها غير ما أُريدَ؛ لهذا رأى الرقيب حذْف هذه الأشياء. وبالفعل تم الترخيص بتمثيل المسرحية بعد حذف المواضع السابقة. ولكن أمين صدقي قام بتمثيل ما هو محذوف فقام «عبد الرحمن الجميعي» مدير المطبوعات بإبلاغ البوليس ليتخذ إجراءاته، ولكن أمين صدقي استمر في تمثيل المحذوف حتى حُرِّرت له مخالفة من قِبَل مأمور قسم الأزبكية «الصاغ مدبولي أفندي»، وأخيرًا امتثل الفنان للأمر، راجع هذه الوثائق بإدارة التراث بالمركز القومي للمسرح تحت رقم ٣٠٥.

[٥٥] ومحمد مسعود (١٨٧٢–١٩٤١) أديب وناقد ومترجم وصحافي قدير، ومن آثاره الأدبية المطبوعة: «المنحة الدهرية في تخطيط مدينة الإسكندرية» و«تقويم مسعود» و«آداب اللياقة» و«لباب الآداب» و«مجموعة أعمال مصطفى كامل» و«البحث عن ينابيع النيل الأبيض» و«المرأة في أدوارها الثلاثة» و«وسائل النجاح» و«الرحلة السلطانية». كما ترجم «الجاهل الطبيب» و«الوردة» و«زهرة الشاي»، وشارك في وضع «تقويم المؤيد». وللمزيد عنه، انظر: أحمد حسين الطماوي، محمد مسعود وحضارة الإسلام، جريدة «الأخبار»، ٨ / ١٠ / ١٩٩٣.

[٥٦] راجع هذه التوقيعات باسم مدير الرقابة «محمد مسعود» باللغة الإنجليزية على الصفحة الأولى من ترخيص مخطوطة مسرحية «الغول» بالمركز تحت رقم ٩٤٠، وكذلك رفض مسرحية «أسرار الغربي» رقم ٦٢٨.

[٥٧] و«قلم المطبوعات» هو الجهة الرسمية والمباشرة بوزارة الداخلية للقيام بمراقبة المسرحيات قبل وبعد تمثيلها، وإصدار التراخيص اللازمة، وكذلك بالنسبة للأغاني والصحف. وفي هذه الفترة ١٩٢٥–١٩٢٧ كان مدير قلم المطبوعات هو محمد مسعود، ثم عبد الرحمن بك الجميعي، وقد كتب جورج طنوس مقالًا عنه وعن دوره في مجال الرقابة في مجلة «المسرح»، عدد ٤٣، يوم الإثنين ١٨ / ١٠ / ١٩٢٦، ص١٣. وللمزيد عن عمل هذا القلم، انظر: مجلة «الستار»، عدد ١٧، بتاريخ ١ / ٢ / ١٩٢٨، ص٧.

وهو الذي يحاسب على الكلمة والحرف؟! لا أظن ذلك مطلقا، فإن التعليمات شديدة في هذا الموضوع.»[٥٨]

ومما يؤكد هذا المعنى أيضًا ما كتبتْه مجلة «الممثل» في ٤ / ١١ / ١٩٢٦ تحت عنوان «مدير قلم المطبوعات» عندما قالت: «نكتب هذه الكلمة بمناسبة الشكاوى التي تتصاعد يومًا فيومًا من مديري الفِرَق التمثيلية والمؤلِّفين من مدير قلم المطبوعات ناسبين إليه تداخُله الشديد الذي يؤدِّي غالبًا إلى تشويه رواياتهم، وذلك بحذف جُمَل هامة أو مَشاهِد تؤثِّر في مغزى تلك الروايات … فمديرو المسارح التمثيلية يتهمون مدير قلم المطبوعات بقضائه على كل مشهد حماسي أو عِظَة وطنية، وبثورته المستمرة ضد الروايات السياسية. هذه هي تهمة مديري الفرق لمدير قلم المطبوعات، وهي تهمة خطيرة في مثل هذا العصر عصر الحرية والتفكير الحُرِّ. ونحن لا نريد أن نسترسل في هذا الموضوع ونرجو أن يكون هذا أولَ وآخِرَ ما يُكتَب في هذا الشأن منبِّهين حضرة مدير قلم المطبوعات أن اليوم غير الأمس، والسلام.»[٥٩]

ومن هذا المقال يتضح لنا أن نظم الرقابة أخذت في التطور، وتخطِّي حدود الموافقة أو المنع إلى حدود التدخُّل في النص سواء بتغيير الكلمات،[٦٠] أو شطب الجمل أو بعض المشاهد. هذا بالإضافة إلى إخماد الروح الوطنية عند المصريين وعدم التعرض للموضوعات

---

[٥٨] محمد عبد المجيد حلمي، تشجيع التأليف المسرحي عندنا وعندهم! مجلة «المسرح»، عدد ٣٦، الإثنين ٣٠ / ٨ / ١٩٢٦، ص٣. وقد أكَّد هذا المعنى أيضًا الكاتب المسرحي «إبراهيم رمزي» عندما قال: «… الحالة تستوجب عناية الحكومة، فقد تركتِ التمثيل فوضى مع أنها تدرك أهميته بدليل إقامتها مكتبًا عظيمًا للإشراف على الروايات من حيث ما يكون فيها من الأقوال التي قد يُؤَوِّلها السامع في غير مصلحة متولِّي سياسة البلاد.» إبراهيم رمزي، ختام مسرحية «البدوية» تحت عنوان «كلمة»، مطبعة السفور، ١٠ / ٥ / ١٩٢٢، ص١٠٧.

[٥٩] مجلة «الممثل»، عدد ٢، السنة الأولى، الخميس ٤ / ١١ / ١٩٢٦، ص٣، توقيع «أنا».

[٦٠] ومن طرائف تغيير الكلمات ما جاء بمجلة «الستار» في عددها رقم ١٣، بتاريخ الإثنين ٢٦ / ١٢ / ١٩٢٧، ص٦ بتوقيع «صاحي»: بأن عبد الرحمن بك الجميعي مدير قلم المطبوعات يقوم بتطوير في التعبير لبعض الروايات التمثيلية، فكلمة «بوسة» تُبدَل بكلمة «قُبْلة»، ولا يقال الآن «سقطت» الوزارة، بل «استقالت» الوزارة. وجملة «نأخذ حقوقنا» حلَّت محلَّها جملة «نطلب حقوقنا» … وهكذا.

السياسية، وهذا بالقطع في صالح الاستعمار الأجنبي ورجال الحكم في مصر، في ذلك الوقت. مما أدَّى إلى المناداة بإلغاء قلم المطبوعات (الرقابة)،[٦١] ولكن دون جدوى.

وأهم نقد لاذع وُجِّه إلى «قلم المطبوعات/الرقابة» — في تلك الفترة — كان في ٣٠ / ٤ / ١٩٢٨ عندما تحدث الناقد محمد علي حماد عن رواية رفضَها قلم المطبوعات لأن بها أشياء لا يجوز إخراجها أمام النظارة على المسرح حيث إنها تمسُّ ولو مِن بُعد الحالة السياسية في البلد. ويتهكَّم الناقد من أن الرواية خالية تمامًا من هذه الأشياء، ولكنه تعسُّف قلم المطبوعات، الذي يَجهَل عملَه تمامًا؛ لأن العاملين به مِن غير المتخصِّصين في هذا المجال. وأخيرًا يقترح الناقد باختيار نخبة من المثقفين المتخصصين في مجال المسرح كي يقوموا بالعمل في هذا القلم.[٦٢]

وفي عام ١٩٢٨ توحَّدت الرقابة السينمائية[٦٣] مع الرقابة المسرحية تحت قواعد عامة تمثَّلت في فحص الأعمال الفنية حفاظًا على الأخلاق، ومنع ما قد يَبُثُّ رُوحَ الإجرام وارتكاب الرذائل، أو ما يمسُّ شعور الجمهور أو عقائده.[٦٤] ولكن بعد أيام قليلة انفصلتِ الرقابة المسرحية عن السينمائية. فالتوحُّد بينهما كان في غير محلِّه، خصوصًا وبينهما هذا الفارق الكبير المتمثل في تاريخ كل فنٍّ على حِدَةٍ. فالفن المسرحي في مصر أسبق بكثير من الفن السينمائي، هذا فضلًا عن انتشار المسرح بصورة أكبر من السينما التي كانت صامتة في ذلك الوقت. وكفى أن نعلم أن مصر في هذه الفترة كانت بها أكثر الفِرَق المسرحية عددًا

[٦١] راجع: محمد علي حماد، قلم المطبوعات! أَلَمْ يَحِنِ الوقت بعدُ لإلغائه؟ مجلة «الناقد»، عدد ٢٨، في ١٦ / ٤ / ١٩٢٨، ص٣.

[٦٢] راجع: محمد علي حماد، قلم المطبوعات ينتحر: حاجتنا إلى نخبة من الأدباء المثقفين تُسند إليهم إدارة هذا القلم، مجلة «الناقد»، عدد ٣٠، بتاريخ ٣٠ / ٤ / ١٩٢٨، ص٣.

[٦٣] ففي عام ١٩١٤ شبَّت نار الحرب العالمية الأولى، ولم تَسلَم مصر منها؛ لذلك تنبَّه القائمون على شئون السلطة العسكرية في مصر إلى ضرورة وضْع رقابة على الأفلام قبل عرضها على الجمهور؛ خوفًا من أن يدسَّ الأعداء بينها ما يعتبر دعاية لهم أو خدمة لأغراضهم، ومن هنا تكوَّن بوزارة الداخلية قسم لهذه الرقابة ملحقًا بإدارة الأمن العام، ولم ينتهِ عملُ هذا القسم بانتهاء الحرب، بل اتسعت اختصاصاته، فشمل غير النواحي السياسية النواحي الخُلُقية. راجع: «الدليل الفني»، الجزء الأول، ١٩٤٥، ص٥٢.

[٦٤] راجع، «الدليل الفني»، السابق، ص٥٢، ٥٣.

وشهرة[٦٥] بصورة لم يَسبِق لها مَثيلٌ. بل وتُعتَبر هذه الفترة أنضج فترات المسرح المصري على الإطلاق.

وأمام هذا التطور في الفن المسرحي، وكثرة الفرق المسرحية، كان لا بد من وضْع قواعد ولوائح رقابية جديدة. فقد قالتْ جريدة مصر في ١٨ / ٧ / ١٩٢٩ تحت عنوان «حول مراقبة التمثيل والملاهي»: «يذكر القُرَّاء ما كان من اهتمام حضرة صاحب الفضيلة الأستاذ الشيخ عبد العزيز البشري وكيل إدارة المطبوعات حيال ما سَرَى في البلاد من مخاطر التمثيل المضرِّ بالأخلاق ومحالِّ الملاهي الأخرى كالسينما وغيرها، وقد أشرنا إلى اجتماعه بأصحاب المسارح والملاهي، وقلنا إنه أخذ منهم قرارًا بعدم عودتهم إلى تمثيل ما يُخالِف الآداب وأنذرهم أن كل مَن يجرُؤ على مخالفة التعليمات الأخيرة يُعاقَب بأشد عقاب. وهذا حسن، وإذا كنا جَاهَرنا بارتياحنا لمجهود الأستاذ، إلا أننا نرجو من جهة أخرى تخصيص مندوب لكل مسرح ولكل رواية توافق عليها إدارة المطبوعات ليتسنَّى لهذا المندوب إبداء ما يراه من الملاحظات لولاة الأمور في نهاية كل حفلة، حتى إذا انحرف بعض أصحاب التمثيل والملاهي عن مراعاة الكرامة المصرية والأخلاق والآداب يتسنَّى معاقبتُه وأن تُدوَّن الملاحظات على نفس «الأصل» المحتفظ به في المطبوعات في نهاية صحائف الرواية، وأن يُخصَّص دوسيه — ملفٌّ — خاص بإدارة المطبوعات لأعمال كل مسرح وملهًى للرجوع إليه حتى تستطيع إدارة المطبوعات والأمن العام إحصاء الروايات التمثيلية لكل منها في العام والوقوف على البيانات الوافية من جهة الروايات التمثيلية الأخلاقية والعلمية والأدبية والوعظية والاجتماعية والتاريخية منها سواء أكانت عربية أم أجنبية كما هو المعول به في البلدان الأخرى.»[٦٦]

[٦٥] ومنها في عام ١٩٢٨ فقط: فرقة عكاشة، وفرقة رمسيس، وفرقة جورج أبيض، وفرقة علي الكسار، وفرقة نجيب الريحاني، وفرقة أمين صدقي، وفرقة فاطمة رشدي، وفرقة منيرة المهدية، وفرقة بديعة مصابني، وفرقة رتيبة وأنصاف رشدي، وفرقة فوزي منيب، وفرقة محمد التابعي، وفرقة عبد اللطيف جمجوم، وفرقة جانيت هانم.

[٦٦] جريدة «مصر»، عدد ٩٦٤٥، بتاريخ ١٨ / ٧ / ١٩٢٩، ص٣. ومن الجدير بالذكر أن هذا الأسلوب معمول به الآن بنُظُم الرقابة، تحت اسم «إدارة التفتيش».

كما قالت جريدة «المقطم» في ١٩٢٩/١٠/١٧ حول هذا الموضوع أيضًا، وتحت عنوان «الرقابة على المسارح ودور اللهو»: «رأتْ وزارة الداخلية أخيرًا العدول عن النظام الذي كان مرعيًّا في رقابة إدارة المطبوعات على دُور اللَّهْو والمسارح والتريُّث حتى تضع لجنة الرقابة الأدبية التي يرأسها حضرة صاحب العزة أحمد بك كامل وكيل الأمن العام نظامًا جديدًا يكفل صون الآداب العامة.»[٦٧]

ثم وصل الأمر إلى التهكُّم من لائحة التياترات القديمة والمطالبة بتغييرها لتتلاءم مع العصر الحالي. وفي ذلك يقول ناقد جريدة «مصر» الفني في ١٩٣٠/٩/٢١ تحت عنوان «لائحة المسارح والملاهي»: «في مصر لائحة للمحالِّ العامة التي يَغشَاها الجمهور وضعتْها وزارة الداخلية ويُشرِف على تنفيذها رجال البوليس، وهي نفسُها التي تُطبِّقها على المسارح والملاهي ومحالِّ الرقص ولكن هل يَجِد ولاة الأمور فيها الكفاية لتطبيقها على المسارح وتُنظِّم أعمالها؟ إن هذه اللائحة قديمة، فلم يحاول ولاة الأمور أن يُدخِلوا عليها من التعديل ما يتفق مع نظام المسارح المتجدِّد، بالرغم من أنها وُضعتْ أيامَ كانت لا توجد في مصر إلا الفِرَق المتنقلة، واكتفت الحكومة بأن يُصدِر مدير الأمن العام بين وقت وآخر قرارات وقتية، إما بناء على اقتراحات مدير قلم المطبوعات أو رجال الضبطية العامة، وهذه القرارات ليستْ لها صفة القانون بالرغم من أنها كل يوم تتجدد وينسخ بعضُها بعضًا. ففرضت وزارة الداخلية على كل فرقة من الفرق أن ترسل إلى قلم المطبوعات الرواية التي تُريد تمثيلَها وإخراجَها سواء أكانت مُعرَّبة أو كانت موضوعة، ويَعهَد قلم المطبوعات إلى بعض موظَّفيه في قراءة هذه الرواية ومراعاة تطبيقها على الآداب العامة ومواقفها على قوانين الدولة، حتى إذا لم يجد هذا الموظف فيها شيئًا ممنوعًا أجاز تمثيلَها وإخراجها ورفعها إلى مدير المطبوعات مشفوعة برأيه، وبعد ذلك تُختم بخاتم الإدارة ثم تُرسَل إلى الفرقة مع قرار السماح بتمثيلها، وبعد ذلك يُعهَد إلى بعض هؤلاء الموظفين بحضور البروفات والليالي الأولى من تمثيلها حتى إذا عنَّ لهؤلاء شيء من الملاحظات أفضَوْا به لولاة الأمور، وطلبوا إلى الفرقة إصلاحَه. وهذا عمل إداري محض، فلا يتعرَّض هؤلاء

[٦٧] جريدة «المقطم»، عدد ١٢٣٦٢، بتاريخ ١٩٢٩/١٠/١٧.

الموظفون لنوع الرواية الفني ولا لمغزاها ولا لشيء من ذلك. ولكن هذا النظام قد أَثبَتَتِ التجاربُ فسادَه فإن الحكم فيه موكول إلى موظف واحد، قد لا يكون ناضج الرأس، أو بعيد النظر، وقد يكون مُغرِضًا في قراره وحكمه، والعصمة لا تكون إلا للأنبياء، وعند ذلك تتعرَّض مصلحة الفرقة للضياع.»[٦٨]

واستمر الصراع بين الرقابة والفن المسرحي، أو بين رجال الحكم ورجال الفن، حول أحقية الفن المسرحي في التعبير عن حياته وحياة شعبه، سواء بالتعرض إلى أحواله الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية، وبين تعنُّت وديكتاتورية رجال الرقابة (رجال الحكومة)، في منع وصول هذا التعبير بكل صورة ممكنة إلى الجمهور. وأصبح «الفنان يرسم جوانب الحياة ويستعرضها من الزاوية التي يُحسُّها هو ... ولكن الرقيب يُحدِّد الجانب الذي يصوِّره الفنان ويضع أمام الفن حدودًا ونهايات. والفن لا يعرف القيود ولا يؤمن بالحدود؛ لأن الفن ليست له نهاية ... ومن هنا يصطدم الفن مع الرقابة، وطبيعة الفن نفسها تحتِّم هذا التصادم.»[٦٩]

واستمر هذا التصادم أو هذا الصراع بين الفنان والرقيب حتى عام ١٩٥٥، عندما صدر قانون الرقابة المعمول به إلى الآن.

ففي ٣ / ٩ / ١٩٥٥ صدر القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ لتنظيم الرقابة المسرحية من أجْل المحافظة على الأمن والنظام العام وحماية الآداب ومصالح الدولة العليا فيما يتعلَّق بمصلحتها السياسية في علاقاتها مع غيرها من الدول. ومن أهم موادِّه وبنوده:

(١) عدم عرض أي عمل مسرحي إلا بترخيص من وزارة الثقافة.

(٢) لا يجوز للمرخَّص له إجراءُ أي تعديل أو تحريف أو إضافة أو حذف بالمسرحية المرخَّص بها.

(٣) يجوز للسلطة القائمة على الرقابة أن تسحب بقرار مسبَّب الترخيص السابق إصداره في أي وقت، إذا طرأت ظروف جديدة تستدعي ذلك.

---

[٦٨] جريدة «مصر»، عدد ١٠٠١٠، بتاريخ ٢١ / ٩ / ١٩٣٠، ص٧.

[٦٩] مجلة «الاستوديو»، عدد ٨، بتاريخ ٢٤ / ٩ / ١٩٤٧.

(٤) يجوز التظلُّم من القرارات المتعلقة برفض الترخيص[٧٠] أو تجديده أو سحبه.[٧١]

وفي ٢٧ / ٥ / ١٩٧٦ أصدرتْ وزارة الثقافة القرار رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦، بهدف الارتقاء بالمستوى الفني، وتأكيد قِيَم المجتمع الدينية والروحية والخلقية، والمحافظة على الآداب العامة والنظام العام وحماية النشء من الانحراف، ومن أهم مواد وبنود هذا القرار: عدم الترخيص بعرض أو إنتاج أو إعلان عن أي مسرحية، إذا تضمَّنتْ أمرًا من الأمور الآتية:

(١) الدعوات الإلحادية والتعرض بالأديان السماوية والعقائد الدينية وتحبيذ أعمال الشعوذة.

(٢) إظهار صورة الرسول ﷺ صراحة أو رمزًا، أو صور أحد من الخلفاء الراشدين وأهل البيت والعشرة المبشرين بالجنة أو سماع أصواتهم وكذلك إظهار صورة السيد المسيح أو صور الأنبياء عمومًا، على أن يُراعَى الرجوع في كل ذلك إلى الجهات الدينية المختصة.

(٣) المشاهد الجنسية المُثِيرة أو مشاهد الشذوذ الجنسي والحركات المادية والعبارات التي تُوحي بما تقدَّم.

(٤) المناظر الخليعة ومشاهد الرقص بطريقة تؤدِّي إلى الإثارة أو الخروج عن اللياقة والحِشْمة في حركات الراقصين والراقصات والممثلين والممثلات.

---

[٧٠] ورغم أن القانون صدر في عام ١٩٥٥ إلا أن هذه المادة لم تُنفَّذ، أو على وجْه التحديد لم يتقدَّم أيُّ شخص بأيِّ تظلُّم في ظل هذا القانون إلا «مصطفى بركة» مدير المسرح الجديد في ٢٥ / ١٠ / ١٩٧٨ أيْ بعدَ ما يقرب من ٢٣ سنة من إصدار القانون، عندما تظلَّم من منع الرقابة لمسرحية «بكالوريوس في حكم الشعوب» من تأليف علي سالم. وتكونت لجنة فحص هذا التظلم من سعد الدين وهبة وكيل أول الوزارة رئيسًا، ومحمد عبد الغني مندوب مجلس الدولة عضوًا، والسعيد صادق نائبًا عن نقيب السينمائيين عضوًا، وحمدي غيث الخبير المنتدب. وبدأ محضر الاجتماع بهذه العبارة: «استهلَّ السيد الأستاذرئيس اللجنة مناقشة التظلُّم بأن هذه هي المرة الأولى التي يُبحَث فيها تظلُّم من رفْض نص مسرحي.» راجع ما سبق في ملف التفتيش الفني بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية، لجنة التظلمات، مستند تحت رقم صادر ٢٩٦١ في ٣٠ / ١٠ / ١٩٧٨.

[٧١] راجع، القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ لتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحري والأغاني والمسرحيات والمنلوجات والأسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتي، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، الطبعة الرابعة، ١٩٩٢، ص٧١–٨٠.

(٥) استخدام عبارات أو إشارات أو معانٍ بذيئة أو تَنْبُو عن الذوق العام أو تتسم بالسوقية وعدم مراعاة الحصافة والذوق عند استخدام الألفاظ المقترنة اقترانًا وثيقًا بالحياة الجنسية أو الخطيئة الجنسية.

(٦) عرض الحقائق التاريخية وخاصة ما يتعلق منها بالشخصيات الوطنية بطريقة مُزيَّفة أو مشوَّهة.

(٧) التعريض بدولة أجنبية أو بشعب تربطه علاقات صداقة بجمهورية مصر العربية وبالشعب المصري، ما لم يكن ذلك ضروريًّا لتقديم تحليل تاريخي يقتضيه سياق الموضوع.

(٨) عرض المشكلات الاجتماعية بطريقة تدعو إلى إشاعة اليأس والقنوط وإثارة الخواطر أو خلق ثغرات طبقية أو طائفية أو الإخلال بالوحدة الوطنية.[٧٢]

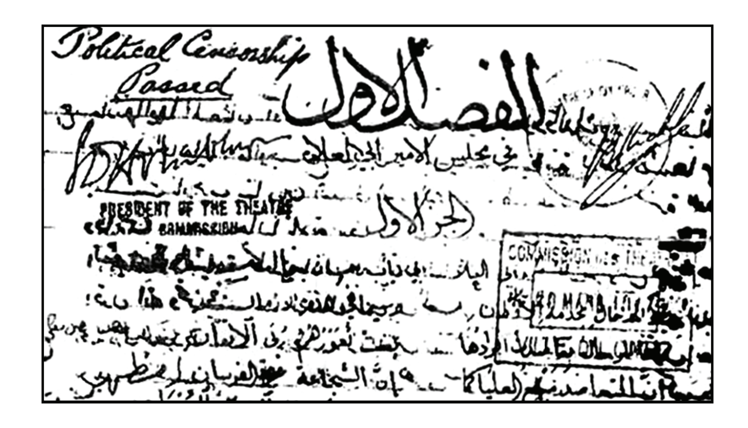
وإذا كنا قد سردنا — فيما سبق — تاريخ الرقابة المسرحية منذ نشأتها حتى صدور قانون الرقابة المعمول به الآن، فسنحاول في الصفحات القليلة القادمة، سرد هذا التاريخ بصورة وثائقية، من خلال أختام وتأشيرات الرقابة منذ عام ١٩٠٧، حتى عام ١٩٧٠.

التاريخ التوثيقي لأختام وتأشيرات وتوقيعات الرقابة ١٩٠٧–١٩٧٠

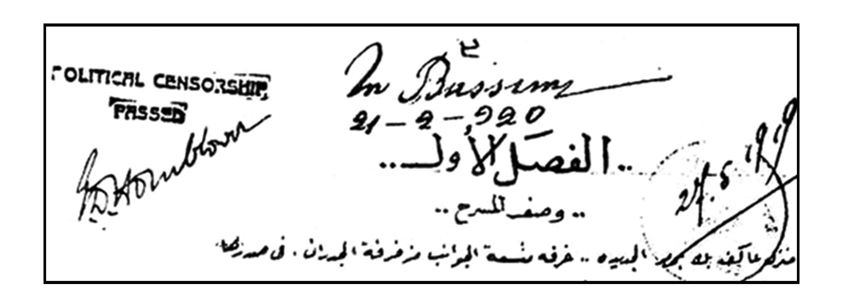
(١) على الصفحة الأولى من مخطوطة مسرحية «العفو القاتل» لسليم ميخائيل فرنيني بتاريخ ٢٠ / ٣ / ١٩٠٧، يوجد خاتم دائري مطبوع باللغة الفرنسية وسطه نجمة يحوطها هلال بوسطه توقيع المدير الفرنسي. وبهذا الخاتم عبارتان، الأولى: COMMISSION DES THEATER والثانية: MINISTER DE L'INTERIEUR (أي وزارة الداخلية)، وعلى اليسار يوجد توقيع مدير الرقابة الإنجليزي أسفله خاتم مطبوع بعبارة PRESIDENT OF THE THEATER COMMISSION؛ أي مدير كومسيون — أو لجنة — المسرح، المركز رقم ٩٨٣.[٧٣]

[٧٢] راجع، قرار وزارة الثقافة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنَّفات الفنية، قانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥، السابق، ص١١٣–١١٨.

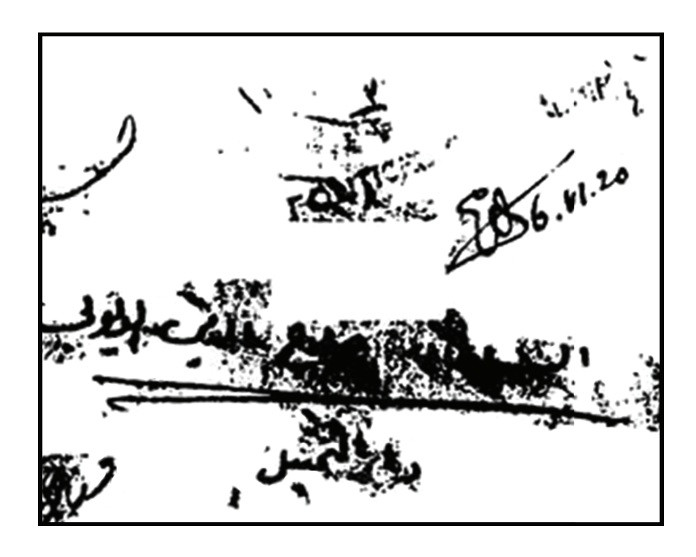
[٧٣] أيْ إن مخطوطة مسرحية «العفو القاتل»، محفوظة بالمركز القومي للمسرح والموسيقى تحت رقم ٩٨٣. وهكذا في باقي الأمثلة.



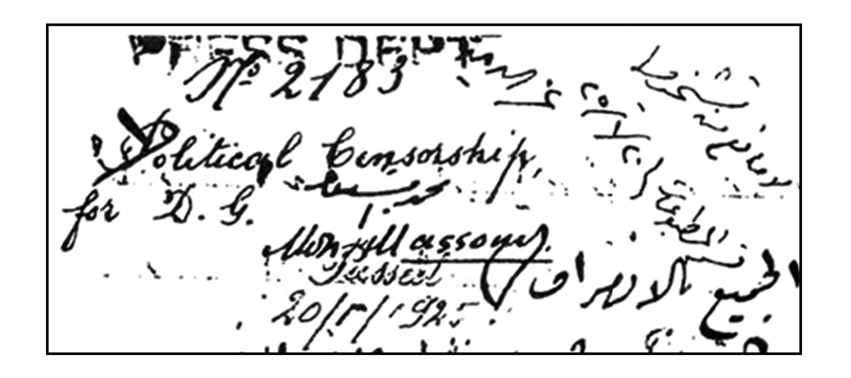
(٢) على يمين الصفحة الأولى من مسرحية «مصارع الشهوات أو الشريط الأحمر» لعباس علام بتاريخ ٢٧ / ٥ / ١٩١٩، يوجد خاتم دائري مطبوع باللغة الفرنسية وسطه نجمة يحوطها هلال بنفس معنى الأختام السابقة وسطه توقيع المدير الفرنسي، وبهذا الخاتم عبارتان، الأولى: COMMISSION DES THEATER والثانية: MINISTER DE L'INTERIEUR (أي وزارة الداخلية) وعلى اليسار يوجد خاتم مطبوع بهذه العبارة POLITICAL CENSORSHIP PASSED ثم توقيع مدير الرقابة الإنجليزي، المركز رقم ١٢٦٩.



(٣) على الصفحة الأولى من مخطوطة مسرحية «السلطان صلاح الدين الأيوبي» لنجيب حداد بتاريخ ٦ / ١١ / ١٩٢٠، يوجد هذا الخاتم POLITICAL CENSORSHIP SUPPRESSED وأسفله توقيع المدير الإنجليزي، المركز رقم ٦٧١.



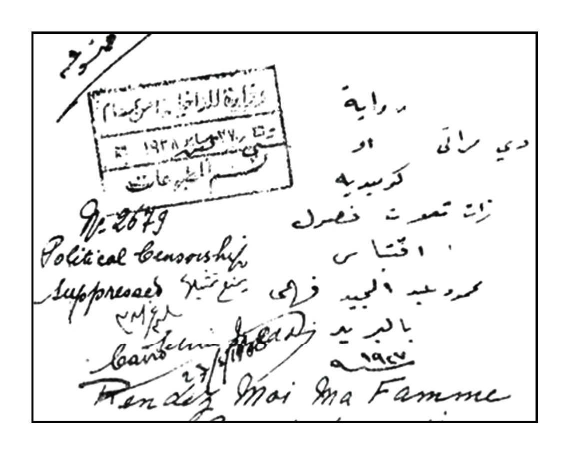
(٤) على الصفحة الأولى من مخطوطة مسرحية «الغول» لبديع خيري بتاريخ ٢٠ / ١ / ١٩٢٥، يوجد خاتم مطبوع بعبارة PRESS DEPT ثم توقيع مدير الرقابة محمد مسعود، المركز ٩٤٠.[٧٤]



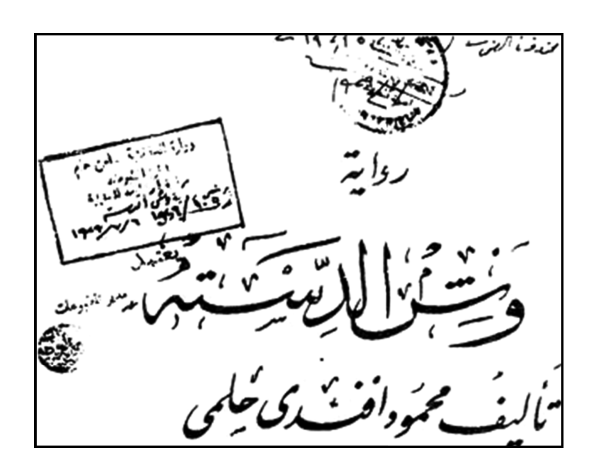
[٧٤] والجديد في وثائق هذه المسرحية وجود تقرير باللغة الفرنسية من رقيب فرنسي بتاريخ ١٢ / ٢ / ١٩٢٥. راجع المخطوطة تحت رقم ٩٤٠ بالمركز القومي للمسرح والموسيقى.

(٥) على الصفحة الأولى من مخطوطة مسرحية «البرنسيسة» ومسرحية «دولة الحظ» لفرقة يوسف عز الدين بتاريخ ٢١ / ٢ / ١٩٢٧، كتب مدير الرقابة المصري عبد الرحمن الجميعي ترخيص المسرحية باللغة الإنجليزية، كما وقَّع باسمه أيضًا باللغة الإنجليزية، المركز رقم ٢٩٩ «للبرنسيسة» ورقم ٥٥١ «لدولة الحظ».

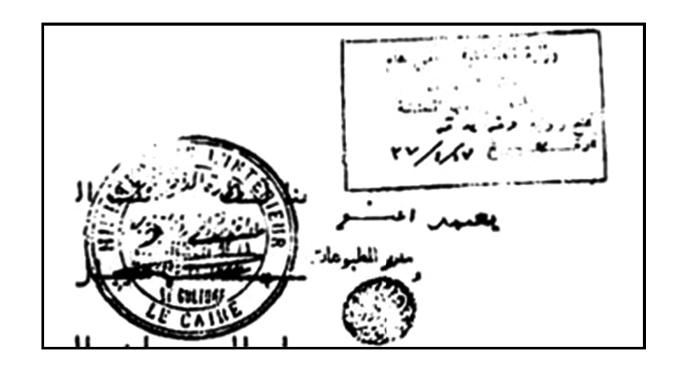
(٦) على الصفحة الأولى من مخطوطة مسرحية «دي مراتي أو شيء يجنن» اقتباس محمود عبد المجيد فهمي بتاريخ ٢٧ / ٥ / ١٩٢٨، يوجد خاتم مطبوع مستطيل الشكل مكتوب فيه: وزارة الداخلية، أمْن عام: قسم المطبوعات، ثم تأشيرة المدير الإنجليزي بمنع المسرحية، وكذلك نفس التأشيرة باللغة العربية من المدير المصري سليم عز الدين، المركز رقم ٥٤٠.


ممنوع
قسم المطبوعات
رواية
دي مراتي او
كوميدية
اقتباس
No. 2679
Political Censorship
Suppressed
يمنع تمثيلها
Cairo
Rendez Moi Ma Famme

(٧) على الصفحة الأولى من مخطوطة مسرحية «وش الدستة» لمحمود حلمي بتاريخ ٦/٧/١٩٢٩، يوجد ثلاثة أختام: الأول دائري باللغة العربية والفرنسية. فبالعربية مكتوب: وزارة الداخلية قلم المطبوعات، وبالفرنسية مكتوب MINISTER DE L'INTERIEUR وBUREAU DE LA PRESSE، والثاني على يسار الصفحة وهو مطبوع باللغة العربية — على شكل مستطيل — مكتوب فيه: وزارة الداخلية، أمن عام ... إدارة المطبوعات ... مراقبة الروايات التمثيلية، والثالث خاتم شخصي باسم مدير المطبوعات سليم عز الدين، المركز رقم ١١٠٦.



(٨) على الصفحة الأولى من مسرحية «دقة بدقة» لسعد الدين الشريف بتاريخ ١٣ / ١ / ١٩٣٧، يوجد ثلاثة أختام الأول دائري صغير مطبوع باللغة الفرنسية والعربية؛ فباللغة الفرنسية مكتوب: MINSTER DE LE CAIRE وDEPARTEMENT DE LA PRESSE PUBLICITE ET CULTURE وباللغة العربية مكتوب: «وزارة الداخلية: إدارة الصحافة والنشر والثقافة بمصر»، والثاني على يسار الصفحة وهو مطبوع باللغة العربية — على شكل مستطيل — مكتوب فيه: «وزارة الداخلية، أمن عام ... إدارة المطبوعات ... مراقبة الروايات التمثيلية»، والثالث خاتم شخصي باسم مدير المطبوعات سليم عز الدين — المركز رقم ٥٥٩.



(٩) على الصفحة الأولى من مسرحية «الحاكم بأمر الله» لإبراهيم رمزي الخاصة بالفرقة المصرية بتاريخ ٢٩/٩/١٩٤٨، يوجد خاتمان الأول دائري مكتوب فيه باللغة العربية: «وزارة الشئون الاجتماعية، إدارة الدعاية والإرشاد الاجتماعي، قسم المسرح والسينما»، والثاني دائري أيضًا مكتوب باللغة الفرنسية والعربية؛ فبالفرنسية مكتوب: PUBLICITY CENSORSHIP – CENSORSHIP DEPARTMENT وبالعربية مكتوب: «مراقبة النشر» المركز رقم ٤٤٧.



(١٠) على الصفحة الأولى من مسرحية «بنت العمدة» لمحمد التابعي بتاريخ ١١/٣/١٩٥٧، يوجد خاتم دائري مطبوع، مكتوب فيه: «وزارة الإرشاد القومي: مصلحة الفنون: إدارة الرقابة على المسرحيات والسيناريو» المركز رقم ٢٧٨.



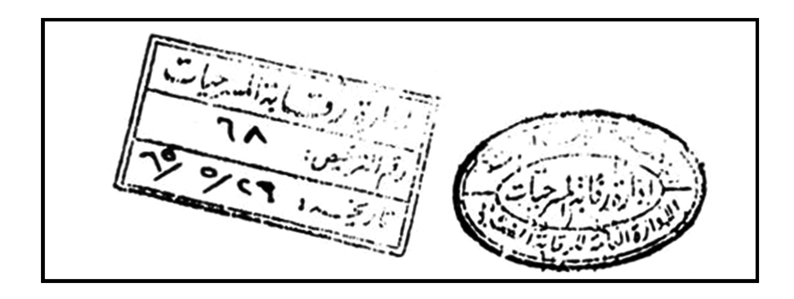
(١١) على الصفحة الأخيرة من أوبريت «العشرة الطيبة» بتاريخ ٢٢ / ٩ / ١٩٥٩، يوجد خاتم الترخيص ومكتوب فيه: «وزارة الثقافة والإرشاد القومي، إدارة الرقابة على المصنفات الفنية، إدارة المسرحيات والسيناريو.[٧٥]



(١٢) على الصفحة الأخيرة من مسرحية «صباح الخير» لشكري عبد المعطي بتاريخ ٢٦ / ٥ / ١٩٦٥، يوجد خاتم به: «مصلحة الاستعلامات: الإدارة العامة للرقابة الفنية: إدارة رقابة المسرحيات.»[٧٦]

[٧٥] راجع: سجلات الرقابة: ترخيص رقم ٧٨٨ في ٢٢ / ٩ / ١٩٥٩.

[٧٦] راجع: سجلات الرقابة: ترخيص رقم ٦٨ في ٢٦ / ٥ / ١٩٦٥.



(١٣) على الصفحة الأخيرة من مسرحية «النار والزيتون» لألفريد فرج بتاريخ ٥/ ٢/ ١٩٧٠، يوجد خاتم مستطيل مكتوب فيه: «وزارة الثقافة: الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية: إدارة الرقابة على المسرحيات.»[٧٧] وهو الشكل المعمول به حتى الآن.

وهكذا نكون قد تحدثنا عن تاريخ الرقابة المسرحية في مصر منذ بدايتها حتى الآن، من خلال أخبارها في الدوريات القديمة، وأيضًا من خلال القوانين واللوائح، وأخيرًا من خلال الأختام والتأشيرات.

وبعد هذه الإطلالة النظرية على تاريخ الرقابة، يبقى لنا أن نتحدث عن الجانب العملي، أو التطبيقي للرقابة، في تقييمها للنصوص المسرحية المرفوضة. وفي الفصل التالي سنتعرض لهذه النصوص منذ عام ١٩٢٣ حتى عام ١٩٣٦، وهي النصوص التي توفَّرت بين أيدينا. وسندعم هذا الفصل بصور وثائقية نادرة عن تقارير الرُّقَباء الأوائل، وأيضًا تأشيرات وأختام الرقابة في هذه الفترة. كما أن ترتيب المسرحيات سيكون ترتيبًا تاريخيًّا حسب تاريخ الرفض الرقابي.

[٧٧] راجع: سجلات الرقابة: ترخيص رقم ٣١ في٣/ ٢/ ١٩٧٠.

الفصل الثاني

نصوص مسرحية مرفوضة قديمًا

١٩٢٣–١٩٣٦

مسرحية «دار العجائب» ١٩٢٣، لمحمد إبراهيم منصور

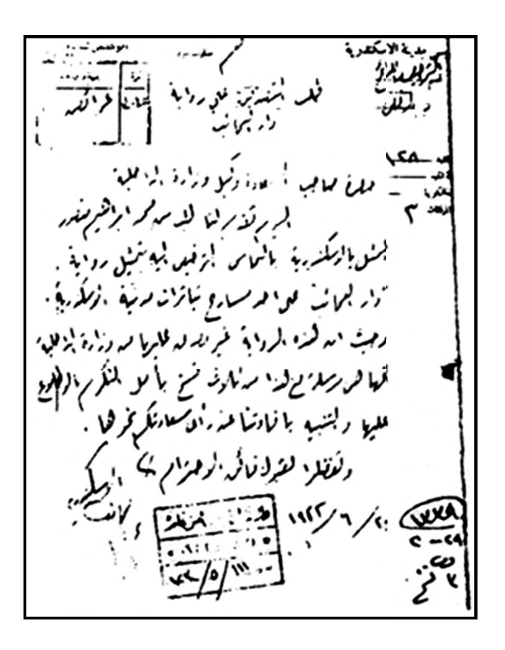
تعتبر مخطوطة مسرحية «دار العجائب» لمؤلِّفها محمد إبراهيم منصور[١] أقدم مسرحية، تمنعها الرقابة، ويحتفظ المركز القومي للمسرح والموسيقى بنصها الأصلي، بما يشتمل عليه من مستندات وتقارير رقابية. ففي يوم ٢ / ٦ / ١٩٢٣ تقدَّم محافظ الإسكندرية بطلب لوكيل وزارة الداخلية، يطلب فيه الترخيص بتمثيل المسرحية على أحد مسارح تياترات مدينة الإسكندرية.

وفي ٢٠ / ٧ / ١٩٢٣ كتب الرقيب «عزيز» تقريرًا بمنع الترخيص، قال فيه: «اطَّلعتُ على هذه الرواية؛ «دار العجائب» وهي تاريخية من نوع الكوميدي. وتتضمن سَرْد حياة فرنسواي ملك فرنسا، وكيف كان ينزع به المجون إلى الاغتصاب والاعتداء على الأعراض.

---

[١] ويقول عنه محمد شكري في «مجموعة التياترو»، أكتوبر ١٩٢٥، ص٢٠٥: «ممثِّل قديم عَرَفتُه عندما كنتُ أُدير فرقة السيدة منيرة المهدية؛ حيث كان ممثِّلًا بها، ورأيتُه بعدَ ذلك بفرقة إخوان عكاشة، وهو الآن من ممثلي فرقة الماجستيك.» ونضيف على ذلك أنه في عام ١٩٢٠ كان ممثِّلًا بجوق كشكش البربري، وانتهى به الأمر كممثِّل بالفرقة القومية عام ١٩٣٥. أما عن مؤلَّفاته المسرحية فلم نجد له سوى مسرحيتين فقط، غير «دار العجائب»؛ الأولى: «بلا آفية» أو «الشقيقان»، وهي محفوظة بالمركز القومي للمسرح والموسيقى تحت رقم ٨٠٦، والثانية: «عاقبة الظلم»، وهي محفوظة أيضًا بالمركز تحت رقم ٩٧٥.

وقد بلغ به الهتك أنه جمع وزراءه وذهب بهم ليلًا كي يُهاجِم صَبِيَّةً أعجبَه جمالُها وافتُتن بها. مع أن هذه الصبية كانت ابنته وهو لا يدري. وكان قد اغتصب أمَّها من قبلُ وماتتْ يائسة. ويتخلَّل مواقفه كثير من الامتهان والازدراء والتحقير. وفي ذلك من التعريض والتهكُّم نحو أشخاص الملوك مما يُوجِب التنفير والتأثير السيِّئ. ولا يَحسُن السماح بتمثيله. والرأي مُفوَّض لسعادتكم.»



وبناءً على هذا التقرير أرسل مدير المطبوعات في ١٩٢٣/٧/٢٩ مذكرة لمحافظ الإسكندرية، بشأن رفض الترخيص بتمثيل الرواية، قال فيها: «إيماء إلى مكاتبة المحافظة بشأن رواية «دار العجائب» لصاحبها محمد إبراهيم منصور الممثِّل بالإسكندرية نؤمل التنبيه بتفهُّم الشخص المذكور أن هذه الرواية قد تمَّ رفضُها وعدم التصريح بتمثيلها.»[٢]

[٢] وصورة هذه المذكرة، يصعب تصويرها بأي حال من الأحوال لأنها بحالة رثَّة جدًّا، تكفي فقط بقراءتها. راجع ذلك في ملف رواية «دار العجائب» تحت رقم ١٢٣/٥/١١١ بإدارة عموم الأمن العام بوزارة

وقبل الحديث عن المسرحية، وأسباب منعها، يجب أن ننبِّه بأن المؤلِّف قد ضمَّنها مقدمة أبَانَ لنا فيها، أنَّ له باعًا طويلًا في ممارسة الفن المسرحي عملًا وعلما.[٣]

الداخلية، بما يشتمل عليه من تقارير رقابية. ونص المسرحية محفوظ الآن بإدارة التراث بالمركز القومي للمسرح والموسيقى تحت رقم ١٩٥١، وللرواية نسخة أخرى بالمركز تحت رقم ٥٣٨.

[٣] وهذا هو نص المقدمة الوارد في بداية مخطوطة المسرحية: «بعد الحمد الله، أُعلِم حضرات القُرَّاء والممثِّلين الأفاضل أن بعضًا من مؤلِّفي الروايات التمثيلية قد مالوا مع الأهواء في كثير من مؤلَّفاتهم حبًّا في الانتشار، ولا أدري أذلك ناتج من عدم ممارستهم لهذا الفن، أو لِقلَّة تردُّدهم على المسارح التمثيلية. وعندي أن لهم عذرًا فيما جاءوه؛ لأن هذا الفن الجليل منقول اجتهادًا عن المسارح الإفرنجية، وهو حديث العهد في قطرنا هذا. وعلى كل حال فهم مشكورون على خدماتهم الأدبية. هذا ولما كنتُ ممَّن فُطِرَ على تلقِّي هذا الفن وقد مارستُه علمًا وعملًا وصناعة من سنة ١٩٠٤ ميلادية في بدء جمعية البهجة وجمعية رابطة التمثيل الأدبي الذي كنتُ أحد مؤسِّسيها وجمعية الاتحاد الأخوي، وقد مارستُ على غيرها من مسارح التمثيل، قد حَدَا بي حادي الأمل لأنْ أضَعَ جملةَ روايات؛ منهم هذه الرواية المسماة «بدار العجائب» وهي متضمنة سيرة فرنسواي الأول ملك فرنسا، مضافًا إليها بعض وقائع مدهشة فجائية قَضَى عليَّ بها ذوق هذا الفن

أما المسرحية فتدور حول «تريبول» مُضحك الملك فرانسواي، ومتبنِّي «جلبت» في الخفاء، الذي يعشقها الملك بجنون. و«جلبت» هذه تحب «منفرو» الشاب الباسل الذي دافع عنها، وأنقذها من بعض الأشرار. وهو في نفس الوقت رئيس الشحَّاذين. وعندما يُريد الملك أن يأخذ «جلبت» عنوة إلى قصره، يَظهَر له «منفرو» ويُهاجِمه ويجرح قوَّاده. وبمرور الأحداث نعلم أن «جلبت»، هي ابنة الملك «فرانسواي»، من امرأة كان قد اغتصبها في الماضي، وألقى بها بعد ذلك، ولكنها أنجبتْ منه ابنة، فأعطاها الملك لأحد قوَّاده كي يَقتُلَها. ولكن القائد أعطاها لتريبول المُضحك، كي يرعاها. وبالفعل تمَّتِ الرعاية حتى أصبحتْ فتاة ناضجة، وقد هواها الملك دون أن يعلم أنها ابنته. ولكن هذه الحقيقة تصل إلى الملك عندما شك في تريبول فأفْضَى له بالسِّرِّ. وهنا يُحضِرها الملك إلى القصر كدوقة. ويهرب «منفرو» من حكم الإعدام، الذي أصدره الملك ضدَّه، ثم يذهب إلى قصر الملك للانتقام. وفي القصر تتوالى الأحداث التي تنتهي باعتراف الملك بأبوته لـ«جلبت». ونجد أن منفرو هو ابن منكلر الوزير، الذي خُطف من عشرين سنة من قِبَل عصابة الشحَّاذين. وتُختتم المسرحية بزواج منفرو من جلبت، بعد أن أنعم عليه الملك برتبة حاكم باريس.

وإذا أردنا الحديث عن أسباب منع هذه المسرحية، نقول: إن الرقيب كممثِّل لرجال الحكومة، استند في أسباب رفضه على بداية المسرحية فقط، التي تُصوِّر الملك بصورة الإنسان الشهواني، الذي يعتدي على أعراض الفتيات. ولم يلتفتِ الرقيب إلى مضمون المسرحية ومعالجتها الإيجابية لتصرفات بعض الملوك. وكأنه خَشِيَ من ذوي الأمر إذا وافق على هذه المسرحية، لما فيها من رموز من الممكن أن تُفسَّر على أن المؤلِّف أراد بها التنديد بوضع الشعب المصري في ظلِّ حاكِمِه في تلك الفترة.

ومِن المؤكَّد أن المؤلِّف أراد ذلك الرمز، بدليل أنه استغلَّ المَخرج الوحيد له بأنْ نَقَل الأحداث إلى فرنسا. والرقابة في ذلك الوقت، كانت ممثِّلة للحكومة ولِمَن يُهَيْمِن عليها من رجال الاستعمار الإنجليزي. فمِن غير المعقول أن توافق على مسرحية تُندِّد بالحاكم وتُظهِر مَعَايبَه وتصرفاتِه المَشِينة. بل وتقول صراحة إن قوة الحُكم تكمن في الشعب البسيط، ويجب أن يكون الحاكم من عامة الشعب. كما انتهتِ المسرحية بأن أصبح منفرو زعيم الشحاذين حاكمًا لمدينة باريس. هذا بخلاف ما في المسرحية من تخوُّف المَلِك أمام قوة

الدقيق. ولقد بَزَغَتْ في حُلَّة من البلاغة لما جاء فيها من الحِكَم الغالية، فجاءت طبق الغاية المطلوبة، فلي من قرائِها وممثِّليها الكرام مزيد الأمل بقبول عذري وغض النظر عن هفواتي.»

العلماء والفلاسفة ورجال الدين والصحافة والثائرين عليه. وللدلالة على ذلك نسرد هذا الجزء من الحوار الذي دار بين الملك والكونت منكلر:

منكلر: لقد جئتك يا ذا الجلالة «بالأيمة» تشتمل على أسماء الذين يرغبون في التشرُّف بمقابلتك لتختار مَن تأذن له بها، وأولهم اتينان دولي صاحب المطبعة المشهورة.

الملك: (بخشونة) لا رغبة لي في مقابلته، وعليك أن تراقب هذا الرجل؛ فقد علمتُ أن له علاقة بأهْل المذهَبِ الجديد الذين يطرحون السم في الدسم ... ثم مَن؟

منكلر: ثم الأستاذ الفيلسوف فرانسواي رابلي.

الملك: (بجِدَّة) قد بلغني عن هذا الرجل أنه يُحرِّض الشعب ضدي، فليحذر هذا الفيلسوف غضبَنَا؛ فإن لصبرنا الملوكي حدًّا.

منكلر: ثم الصحافي المشهور المسيو أجان.

الملك: لقد قرأتُ مقالات مهيِّجة لهذا الرجل فهو يستحقُّ الباستيل [أي سجن الباستيل].[٤]

ومما سبق نجد أن الرقابة رفضتْ هذه المسرحية على اعتبار أنها مسرحية رمزية سياسية، تصوِّر أحدَ ملوك فرنسا بصورة غير لائقة. ومن الممكن إذا مُثِّلتْ أن تجعل الجمهور في حالة تفكير أو مقارنة بين حياة هذا الحاكم في فرنسا ونظيره في مصر.

وإذا تتبعنا تاريخ المسرح في ذلك الوقت،[٥] أو بالتحديد موقف الرقابة من المسرحيات المُرخَّص بها في فترة نظر هذه المسرحية، أيْ فيما بين ٢ / ٦ / ١٩٢٣ و٢٩ / ٧ / ١٩٢٣، سنجد أن الرقابة قد رخَّصت بمجموعة كبيرة من المسرحيات سواء لفرقة رمسيس أو لفرقة أمين صدقي وعلي الكسار. ومن هذه المسرحيات «أهو كده»، «الهلال»، «ولسه»، «أحلاهم»، «القضية رقم ١٤»، «البربري حول الأرض». وهذه المسرحيات كانت تخص فرقة أمين صدقي والكسار. وهي تدور حول الشخصية الكوميدية النمطية المشهورة للبربري عثمان عبد الباسط. وهذا النوع من المسرحيات كان يضمن في داخله موافقة الرقابة دون فحص أو تدقيق، لبعده عن السياسة أو رموزها.

---

٤ مخطوطة المسرحية، ص٤، ٥.

٥ انظر على سبيل المثال جريدتي «المقطم» و«الأخبار» في الفترة ما بين ٢ / ٦ / ١٩٢٣، ٢٩ / ٧ / ١٩٢٣.

الصفحة الرابعة من مخطوطة المسرحية.

أما فرقة رمسيس فقد رُخِّص لها في هذه الفترة بمجموعة مسرحيات، هي: «طاحونة سافاريا»، «الحلاق الفيلسوف»، «صرخة الألم»، «النائب هالير»، «غادة الكاميليا»، «الشياطين السود»، «ناتاشا»، «المجنون»، «المرحوم»، «استقلال المرأة»، «عبد الستار أفندي». وهذه المسرحيات يغلب عليها طابع الدراما الاجتماعية. وأهم ما يُميِّز معظمَها — في الحصول على الترخيص الرقابي — هو عامل الترجمة أو التعريب. وبمعنًى آخَرَ،

أن أية مسرحية مُترجمة أو مُعرَّبة يُصرِّح بها جهاز الرقابة المسرحية دون قيد أو شرط؛ حيث إن موضوعها بما يحمله من رموز وإسقاطات يُفسَّر في صالح النص؛ حيث إنه يخص الدول الغربية، ولا علاقة بينه وبين المجتمع أو السياسة المصرية.

أيْ إن رفض مسرحية «دار العجائب»، جاء بسبب أن المسرحية مُؤلَّفة من قِبَل مؤلِّف مصري؛ لذلك فكل رمز أو إسقاط يجب أن يُفسَّر ضد النص وضد المؤلِّف. أما إذا كان النص مُترجَمًا أو مُعرَّبًا كما هو متبع في الكتابة المسرحية في ذلك الوقت، لكان حصل على الموافقة الرقابية. وهذا أكبر دليل على أن الرقابة في تلك الفترة كانت تقف أمام إبداع المبدعين المسرحيين، كما كانت تقف ضد وصول أفكارهم لعامة الشعب المصري؛ لأن الرقابة كانت تخدم رجال الدولة والاستعمار الأجنبي أكثر من خدمتها في تنوير الشعب. ومن هنا كان الرقيب يبحث وينقِّب عن الأسباب الواهية، مهما ضَؤُلَتْ، ثم يُضخِّمها ويضعها في تقريره حتى يُخفِي مضمون المسرحية أمام رؤسائه، حتى لا يُتَّهَم بالخيانة وعدم الوطنية. وهذا ما حدث في هذه المسرحية عندما وقف الرقيب أمام تصرفات الملك الشخصية وترك مضمون المسرحية البنَّاء والإيجابي في تبصير الشعوب بتصرُّفات ملوكهم السياسية.

مسرحية «الرقيق الأبيض» أو «أسرار الغربي»[٦] ١٩٢٥، لحسين فهمي

تقدَّم حسين فهمي مؤلِّف مسرحية «الرقيق الأبيض» أو (أسرار الغربي» في ٧ / ٦ / ١٩٢٥ بطلب إلى إدارة عموم الأمن العام بوزارة الداخلية، للترخيص له بتمثيل المسرحية على مسرح رمسيس بمعرفة فرقة حسين فهمي.

وفي ١٠ / ٦ / ١٩٢٥ كتب الرقيب «السيد المدني» تقريرًا برفْض المسرحية قال فيه: «وهذه الرواية تمثِّل الجناية الفظيعة التي وقعتْ على الفتيات وهتْك أعراضهن بواسطة

[٦] حفظت هذه المسرحية تحت رقم ملف ١١١ / ٥ / ٣٠٩ بقسم مراقبة الروايات التمثيلية لإدارة المطبوعات بإدارة عموم الأمن العام بوزارة الداخلية لعام ١٩٢٥، وهي الآن محفوظة بما يصاحبها من تقارير ووثائق رقابية، تحت رقم ٦٢٨ بالمركز القومي للمسرح والموسيقى. وللمؤلِّف مسرحيات مخطوطة أخرى محفوظة بالمركز، مثل: «الأستاذ» ١٩١٩ تحت رقم ١٠٤، و«الحرب العظمى» أو «انتصار الحق» ١٩٢٥ تحت رقم ٤١٨، و«الكونت دارنوي» تحت رقم ١٥٠٥.

دار العجائب
تمثيلية . تراجيدية . من نوع الكوميدي الراقي
عالية الموضوع وقعت حوادثها
بفرنسا وهي من وضع
الممثل الاسكندري
محمد إبراهيم
[illegible]
حقوق الطبع والتمثيل محفوظة للمؤلف

للمرء عمر من حوادث نفسه ، وله من التمثيل عمر ثاني
تجري الحوادث في سنين عديدة ، فتفيد عن دقائق وثواني

الخط جسم روحه البلاغة
ولا خير في جسم بلا روح
محمد إبراهيم
[illegible]

صورة غلاف مخطوطة المسرحية.

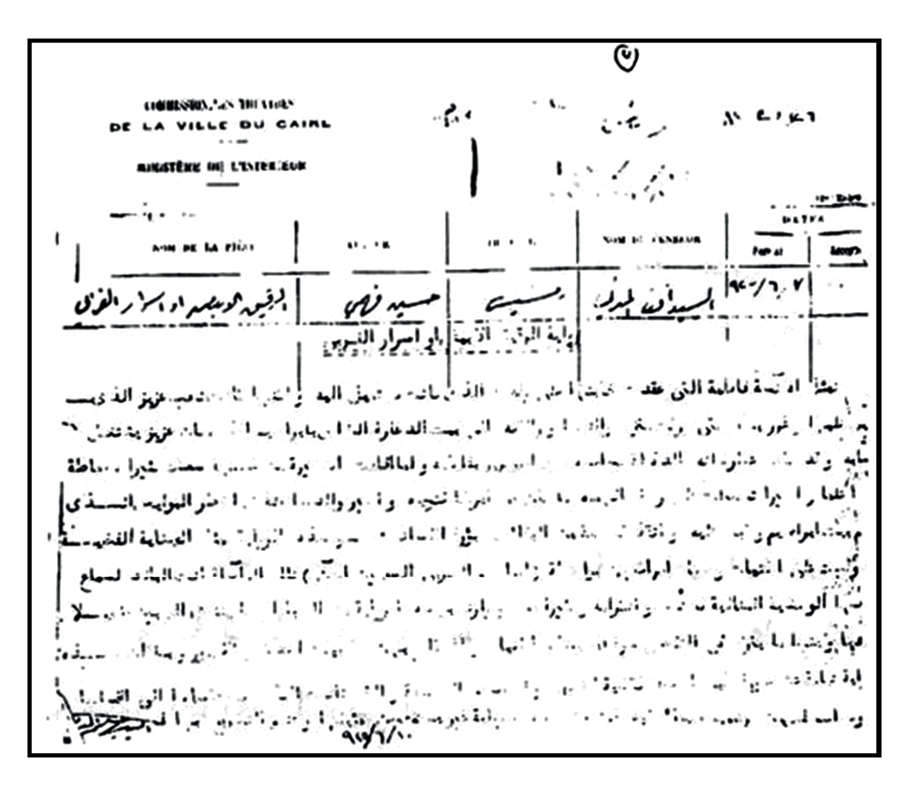
حضرة صاحب العزة مدير المطبوعات

أتشرف بأن أقدم لعزتكم مع هذا ثلاث نسخ من رواية ([illegible])
وقد عزمنا على تمثيلها بتياترو [illegible] بتاريخ [illegible] نوفمبر الجاري . بمعرفة فرقة [illegible]
بأمل مراقبتها والتصريح لنا بتمثيلها وتفضلوا بقبول احتراماتي أفندم

[illegible]
[illegible]

صورة طلب الترخيص.

«إبراهيم الغربي السجين الآن» تلك المأساة أنَّتِ البلاد لسماع فظائعها الوحشية المنافية للآداب والكرامة، وكثيرًا ما هو وارد بهذه الرواية من العبارات ما يَندَى له الجبين خجلًا لسماعها، ومنها ما يترك في النفس حسرة لما ينتاب الفتيات والإيقاع بهن في بيوت الفسق والفجور، وبما أن هذه الرواية عبارة عن صورة طِبْق الأصل لقضية الغربي وفظائعه المعروفة والتي نادتِ البلاد من أقصاها إلى أقصاها بوجوب التخلص من مرتكبيها؛ بناء عليه أرى أن هذه الرواية غير مستحسَن تمثيلُها وعدم التصريح بها.» وفي ١٧ / ٦ / ١٩٢٥ أصدر محمد مسعود مدير المطبوعات الأمر لمحافظ مصر بمنع المسرحية ومراقبة عدم تمثيلها.


DE LA VILLE DU CAIRE

تقرير الرقيب وتأشيرة المنع.

وتدور المسرحية حول الفتاة «فاطمة» ابنة الحاج «حسن»، التي أحبَّتْ شابًّا يُدعَى «عزيز»، وفي نفس الوقت يُجبِرها الأب والأم لقبول الزواج — رغمًا عنها — من «رفعت». وعن طريق الدلَّالة «عطرشانة» — الوسيط الدائم بين الحبيبين — تتفق مع «عزيز» على الهرب ليلة عقد قرانها من رفعت. ونعلم من أحداث المسرحية بأن الحبيب «عزيز»، ما هو إلا أَحَد أعوان «إبراهيم الغربي» تاجر الأعراض، ومغرِّر الفتيات، وحاكم بيوت الدعارة في القطر المصري. ويستدرِج «عزيز» الفتاة بعد الهرب إلى منزل الفساد والدعارة، مُوهِمًا إيَّاها بأنه بيت والِدِه، وبواسطة زبائن هذا البيت، يتمُّ سَلْب شرفِها وعفافها بالقوة. وأمام هول المفاجأة تنهار «فاطمة» ثم تتماسك وترفض وتدافع عن نفسها بكل قوة، وإيمان، وتواجه المجرمين في حوار درامي بنَّاء، وتدبِّر طريقة للخلاص، فترسِل لوالِدِها مَن يُفهِّمه الحقيقة، وبالفعل يحضر الأب والزوج مع رجال الشرطة وينقذون الفتاة ومَن مَعَها من بؤرة الفساد، ويتم القبض على المجرمين، وتنتهي المسرحية بمشهد تختلط فيه عبارات الندم والاستغفار والتوبة والعفو والخلاص.

وإذا أردنا أن نناقش أسباب الرقيب في رفضه لهذه المسرحية، سنجد أنه اعتمد على ثلاثة أسباب؛ الأول: العبارات الماجِنَة الخادِشَة للحَيَاء، والثاني: حسرة النفس عند الجمهور لمشاهدة وسماع ما ينتاب الفتيات بسبب وقوعهن في بيوت الفسق والفجور، والثالث: أن المسرحية صورة طِبْق الأصل لقضية إبراهيم الغربي المعروفة.

فأما عن السبب الأول، المتعلِّق بالعبارات الماجنة، فلم نَجِد مثل هذه العبارات في المسرحية بأكملها إلا في موضعين، الأول حوار بين «عزيز» و«إبراهيم» قبل وصول الفتاة «فاطمة» إلى بيت الدعارة، وكان هكذا:

عزيز: دي بنت شريفة قوي يا سي إبراهيم.

إبراهيم: لكن يا واد، ما عملتش معاها في المدة دي؟

عزيز: لا وشرفك يا سي إبراهيم، وهي كل ما تشوفني ما أطلبش منها حاجة بطَّالة كل ما تحبني زيادة. وأنا كمان عارف إني لما أجيبها بنت موش زي ما أجيبها مَرَة؛ لأن لما أجيبها بنت حاتنفَّع مِن وَرَاها أنا وأنت.[٧]

[٧] حسين فهمي، مخطوطة مسرحية «الرقيق الأبيض»، ص١٨، ١٩.

والموضع الثاني، عبارة عن حوار بين بنات الهوى زكية ونفوسة وهانم في بيت الدعارة:

زكية: أنت يا نفوسة وحياة النبي إنْ شفتك بتكلِّمي إبراهيم تاني ما أخلِّيك تتهنِّي على زبون.

نفوسة: إبراهيم دا مين ياختي؟ هو أنا بتاعة الحاجات دي؟ دا هو اللي بيرمي جِتِّته.

زكية: ليه ياختي؟ ما له إبراهيم؟ موش أحسن من عثمان البربري بتاعك؟

نفوسة: عثمان بربري لكن فنجري. أقله بيقبض الماهية كلها ويروح راميها في إيدي موش زيك. أشتغل وأدِّي له.

زكية: مين هو ياختي دا اللي بأدي له؟ فَشَر!

هانم: هو فين الشغل يا حسرة؟ الواحدة منَّا يمكن تقعد طول الجمعة ماتستفتحش.[8]

ومن الواضح أن عبارات الموضعين، بما فيهما من ألفاظ يَندَى لها الجبين — كما أوضح الرقيب في تقريره — من الممكن التغافُل عنها، إذا قِيستْ بمقياس السياق الدرامي. فمِن غير المعقول أن مسرحية تُعالِج السقوط، وتُكافِح الرذيلة، وتصوِّر بيتًا من بيوت الفسق والفجور، تخلو من هذه الألفاظ. هذا فضلًا عن وجود قلم الرقيب في الشطب، وهو من الأدوات المُصرَّح له بها. فمِن الممكن أن يَشطب هذين الموضعين، أو يعدِّل فيهما إذا أراد.

وسبب الرفض الثاني — من وجهة نظر الرقيب — هو في الحقيقة سبب في جواز التصريح بالمسرحية لا رفضها؛ لأن الرقيب استند على ما في المسرحية من معانٍ تترك في النفس الحسرة لما ينتاب الفتيات من الإيقاع بهن في بيوت الفسق والفجور. ولكن المسرحية وما فيها يؤكِّد العكس تمامًا. فالمسرحية تؤكِّد على أهمية أخذ رأي الفتاة في الزواج، وتُعارِض فكرة زواج الفتيات بالإكراه. كما تؤكد على فكرة الزواج المبنِي على العاطفة المتبادَلة بين الزوجين قبل الزواج. والمسرحية برُمَّتها تبيِّن أسباب سقوط الفتيات في الرذيلة، كما تبيِّن فكرة الخلاص، وتفسح المجال إلى المغفرة، والعودة إلى الطريق الصحيح، وتُعطِي الأمل أمام الساقطات في التوبة والمغفرة. ومن الأدلة على ذلك قول

[8] المسرحية، ص٢٢، ٢٣.

«فاطمة» في بداية المسرحية بعد أن تحدَّد الزمن بعقد القران، وبعد انصراف الجيران مهنِّئين لها فتقول:

«... آه! بيهنُّوني قال بالعريس الجديد ولا يعرفوش اللي في قلبي من جوه ... آه! لو كانوا يعرفوا إيه اللي بأخفيه تحت ضحكات الفرح والسرور اللي بأظهرها قدامهم لكانوا يقلبوا الفرح إلى محزنة. وبدال ما يهنوني بالعريس يعزونى على بختي الأسود ... أنا عارفة لحد إمْتَى حايفضل الجهل مغطِّي على عقول الدَّقَّة القديمة دي؟ وإمتى بَقَى يتركوا لنا الحرية في تنقية العريس؟ آه من استبداد الأبَّهات والأمَّهات المودة القديمة مع بناتهم! عشان يبيعوا بنتهم بيع العبيد وعلشان شوية فلوس يِمْلُوا بها جيوبهم يقدموا بنتهم وتروح ضحية مطامعهم. بيجوزوها بغير إرادتها لراجل ما بتحبوش.»[٩]

ومن الواضح أن المؤلِّف هنا أراد أن يَبثَّ بعض الأفكار الحضارية أملًا في مجتمع أفضل، فهو يُندِّد بالزواج المبنِي على عدم رغبة الزوجة في قبول الزوج، كما يوضح مساوئ الزواج المبني على الأطماع من قِبَل الأب أو الأم.

وقُبَيْل نهاية الفصل الثاني، وبعد أن أُجبرتْ «فاطمة» على التفريط في عفافها تتحدث إلى نفسها قائلة:

«يا ربي! أروح فين؟ إيه اللي وقعني الوقعة السودة دي؟ الله يجازيك يا عزيز! ... أنا فاطمة الشريفة عفيفة النفس ماسمعتش كلام أبويا وطاوعت واحد منافق سمسار أعراض؟ ... أشتكيك لمين غير ربنا؟ هو اللي ياخد حق المظلوم من الظالم ... تعالي يا أمي الحنونة تعالي. تعالى يا أبويا تعالى. واخنقني بإيديك الطاهرة. عشان ما سمعتش كلامك ... أروح فين؟ أروح بيت أهلي بعد سلب عفافي مني بالقوة؟ والَّا أرجع لبيت الفسق والرذيلة (تبكي).»[١٠]

وهذا الندم من قِبَل «فاطمة»، لا يترك في نفس المُشاهِد أية حسرة على مصير الفتيات — كما توهَّم الرقيب — بل يترك في النفس العبرة والموعظة، وعدم الاستسلام والاستمرار في السقوط. والمؤلِّف يؤكِّد على هذه المعاني بصورة أوضح في مواجهة فاطمة لكل مَن كانتْ له يدٌ في سقوطها، أمثال عزيز وعطرشانة وطالبي اللذَّة المحرَّمة.

---

[٩] المسرحية، ص١، ٢.

[١٠] المسرحية، ص٢٧، ٢٨.

صورة الصفحة الأولى من مخطوطة المسرحية.

فعندما واجهتْ عزيز قالت له: «ارجع، ابعد عني، ابعد عني يا تاجر أعراض بنات الناس، ابعد عنِّي ياللي مالكش ذمة ولا شرف. ياللي دُست عالإنسانية وعلى شرفك برجليك عشان شوية فلوس، ابعد عني يا شيطان في صورة إنسان.»[١١]

وعندما واجهت عطرشانة قالت لها: «تعالي يا ملعونة عند العبد وعند الرب. أنت اللي كنت بافتكر فيك الحنية. وأعتقد فيك الصلاح؟ أنت اللي كنت واخداك سندي الوحيد؟ ... تروحي فين من ربنا يا مجرمة؟ ... أنت سبب كل أسيه ورأس كل خيط ... إن كان راح عفافى عندكم بالقوة الشيطانية بتاعتكم ما تفكريش إني أرضى وأطاوعكم على فكركم. أنا برضه لازم أدافع عن عرضي بكل قوتي. أما ذنبي يخلصه لي ربنا منكم فهو منتقم عادل.»[١٢]

---

[١١] المسرحية، ص٢٨.

[١٢] المسرحية، ص٣٧، ٣٨.

وعندما واجهت طالبي اللذَّة المُحرَّمة قالت لهم: «اتقوا الله في أموالكم في شعوركم، وبدال ما تصرفوا فلوسكم في الدعارة والفسق في الحرام. اتجوزوا وعمروا بيوتكم في الحلال افتحوا الملاجئ الخيرية. عضدوا المشروعات الوطنية. افتحوا مدارس تعلم اللي زيكم الشرف. حافظوا على أعراض بنات الناس. إذا كان لكم عرض تخافوا عليه. حافظوا على نسوانكم إن كنتم متجوزين. واخلصوا لهم لا يخونوكم زي ما بتخونوهم أنتو دلوقت.»[١٣]

والأقوال السابقة كلها تؤكد على العبرة والموعظة، وتعطي درسًا حيًّا للأسرة المصرية. وكفى أن نُورد هنا كلمات اللحن الختامي للمسرحية بعد القبض على مُروِّجي الفساد والرذيلة، ونشعر بمدى تأثيرها على الجمهور؛ إذ هو آخِر ما يسمعه المشاهد قبل إسدال الستار، هذا إذا رجع الزمان ومُثِّلت هذه المسرحية على مسرح رمسيس، كما كان مقررًا لها.

آدي اللي كان الجهل عاميهم — وفي الدعارة كانوا عايمين
وقعوا في عملهم بإيديهم — يا ما طغوا يا ما كانوا ظالمين!

فاطمة:

الحمد لله الحق أهو بان — والرب خلصنا ونجانا
ما دام قلوبنا فيها إيمان — والحق في إيدنا وعفانا
من اللي يقدر يؤذينا مين؟

الجميع:

يا ناس ربو بناتكو يا ناس — وعلموهم إيه العفاف
الجهل يا ما ضيع ناس — من جهلهم باعوا العفاف
راعوا نسوانكم
اخلصوا لحريمكم
صونوا أعراضكم
العرض غالي وكنز ثمين[١٤]

---

[١٣] المسرحية، ص٤٢.

[١٤] المسرحية، ص٤٥.

أما بالنسبة إلى السبب الثالث من أسباب الرفض — وهو كون المسرحية صورة طبق الأصل من قضية الغربي — فنقول: إن هذا السبب خارج عن نطاق الرقابة على الأعمال الفنية عمومًا والمسرحية خصوصًا. فلا يجوز للرقيب منع أي عمل فني لمجرد أنه صورة طبق الأصل من حادثة معيَّنة؛ لأن هذا معناه أن الرقابة تتدخل في أسلوب معالجة المؤلف ورؤيته الفنية. وحتى ولو كانت المسرحية كذلك، فيصبح التصريح بتمثيلها أقرب إلى الصحة من منعها. فالصحف وقت القبض على إبراهيم الغربي أفاضت في سرد تفاصيل الموضوع بكل دقائقه،[١٥] لدرجة أن حوادث الغربي وتحقيقات النيابة معه، كانت تُطبَع في كتيبات صغيرة وتُباع من خلال باعة الصحف والمجلات. وهذا معناه أن القصة معروفة لدى الجميع، وعرْضُها على المسارح يؤكِّد رغبة المؤلِّف في بثِّ الأسباب والدوافع، وأيضًا علاج السقوط في الرذيلة، وهذا الأمر في صالح الأُسَر المصرية لا ضدها.

وبعد هذا العرض، وتفنيد أسباب الرقيب في المنع، نجد أنه من المُستبعَد أن الرقيب لم يتنبَّه إلى ما في المسرحية من معانٍ تدل على الموعظة والعبرة للأسر المصرية. وهي من المعاني الصالحة للعَرْض وفي صالح الجمهور المصري أيضًا. فمِن المؤكَّد أن هناك أسبابًا أخرى للرَّفْض لم يُفصِح عنها الرقيب وتمسَّكَ بأسباب واهية كستار للأسباب الحقيقية. ومن المؤكد أيضًا أن هذه الأسباب تمسُّ رجال الحكم في مصر ومصالح الاستعمار الأجنبي، في تلك الفترة. والرقيب كما مرَّ بنا، هو المحافظ على مصالح هؤلاء أكثر من مصالح الشعب نفسه. والدليل على ذلك كلمات اللحن الختامي للفصل الأول التي تقول:

الله أكبر الفجر لاح	والديك بيدَّن الوقت راح
قوموا نصلي فرض الصباح	حيو وحيو على الفلاح الله أكبر
يالَّه بقى نصلي ونطلب من رب كريم	يحفظ بلادنا ويحميها من كل ذميم

[١٥] فعلى سبيل المثال نَجِد في مجلة «اللطائف المصورة» (عدد ٤٧٧ بتاريخ ٣١ / ٣ / ١٩٢٤، ص٤) صورة لامرأة في كامل زينتها وتتحلَّى بالكثير من الحلي، (وهي الصورة المنشورة)، وكتبتِ المجلة أسفل الصورة: «لا يظن القارئ أن هذه الصورة امرأة، بل هي صورة «إبراهيم الغربي» بملابس امرأة وهو المتَّهم بالمُتاجرة بأعراض البنات القاصرات، والمسجون منذ ٥ شهور رهن التحقيق لمحاكمته أمام محكمة الجنايات، وقد صُوِّرت الصورة منذ سنين عندما كان الرجل يتنكَّر كامرأة تضليلًا وتغريرًا، وتراه متحلِّيًا بالذهب والفضة والخواتم والأساور، فعسى الحكومة أن تهتم بالبحث عن أمثاله.»

يا رب حقق أملنا بالاستقلال　　وفق جميع أحزابنا واصلح الأحوال
طهر قلوبنا ... اهدي نفوسنا　　واللي يسئنا ... وعلينا يكبر
الله أكبر[١٦]



صورة إبراهيم الغربي متنكرًا.



كتاب لحوادث الغربي وتحقيقات النيابة.

ومعاني هذا اللحن تتحدث بالوطنية، وبثِّ الشعور القومي في نفوس الشعب المصري. «فالفجر لاح» توحي بالأمل في المستقبل، والحثِّ على يقظة الشعب المصري من سُبَاتِه. و«الوقت راح» تؤكِّد على السرعة في إنهاض الأمة، وعندما يطلب الشعب — في ذلك الوقت — من الله أن يحفظ البلاد من كل ذميم، يقصد بذلك الذميم الاستعمار الأجنبي، ورجال الحكم في مصر المساندين لهذا الاستعمار. أما تحقيق الأمل بالاستقلال فكانت الجملة المباشرة ضد الاستعمار، وأيضًا الأمل في وفاق جميع الأحزاب، دلالة على تفرُّقها بسبب

[١٦] المسرحية، ص١٢، ١٣.

الاستعمار والتدخل الأجنبي، أو رمز على العناصر السيئة لبعض الرجال داخل الأحزاب المتفرقة. والرقيب لا يملك في هذا الموقف الشجاعة أو القدرة على شطب هذا اللحن، وإلا اتُّهم بالخيانة، وعدم الوطنية، فما كان أمامه إلا منع المسرحية من التمثيل.

وفي المسرحية أيضًا حوار بين فاطمة ونفوسة يدور حول «إبراهيم» وقراره بنفي نفوسة إلى السودان. وهذا الحوار من الممكن أن يُضاف إلى اللحن السابق ضمن أسباب الرقيب الخفية في المنع:

نفوسة: دلوقت حكم عليَّ إبراهيم بالنفي عالسودان.

فاطمة: نفي إيه ياختي؟ هو فيه نفي غير كده؟

نفوسة: أنت شفتي حاجة؟ دا له في كل بلد وكيله؛ في الصعيد، في بحري، في السودان. والبنت اللي تعمل ذنب، أو يكون عليها فلوس ما تقدرش تسدهم ينفيها عالسودان أو على الصعيد، زي ما يحب.

فاطمة: يا حفيظ يارب! يا حفيظ! بقى عامل نفسه حاكم.

نفوسة: حاكم وأي حاكم! دا حاكم على النفس، عالعرض، عالزبون. والأدْهَى من دي أنه عامل لنا سجن نتحبس فيه في البيت.

فاطمة: يا ساتر يا ساتر! وبعدين ياختي نعمل إيه؟

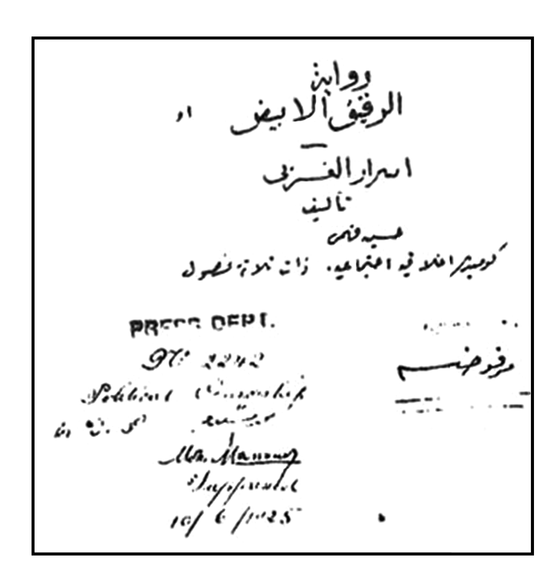
نفوسة: أنا عارفة ياختي؟ أديني أهو محتارة.

فاطمة: مافيش مطرح والَّا شباك ننط منه ونهرب.

نفوسة: ماتِتْعِبِيش نفسك؛ كل اللي في البيت جواسيس على بعض.[١٧]

وكلمات هذا الحوار ترمز إلى الأحوال السياسية في مصر — في تلك الفترة — فإبراهيم الغربي هنا رمز على الحاكم، الذي يملك جميع الأقطار عن طريق وكلائه، وله الحق في نفي أي شخص إلى السودان — التي تتبع مصر في ذلك الوقت — والنفي إلى السودان كان من العقوبات المعروفة في مصر. وأيضًا السجون، رمز على قهر الحاكم لرعاياه. أما عبارة «كل اللي في البيت جواسيس على بعض» توضح وبصورة مباشرة فساد المناخ السياسي في مصر عام ١٩٢٥.

[١٧] المسرحية، ص٣١.

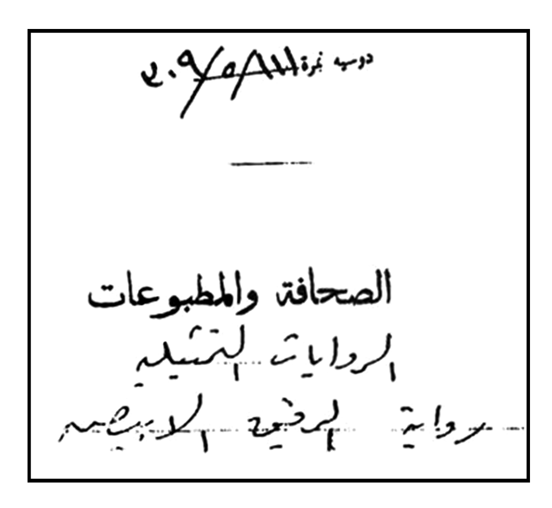


رواية
الرفيق الابيض او
اسرار الغـــرزي
تأليف
كوميديا اخلاقية اجتماعية ذات ثلاثة فصول

PRESS DEPT.

مرفوض

صورة غلاف مخطوطة المسرحية.



دوسيه نمرة

الصحافة والمطبوعات
الروايات التمثيلية
رواية الرفيق الابيض

صورة غلاف ملف المسرحية.

ومما سبق نجد أن الرقابة أرادت بكل وسيلة ممكنة رفض هذه المسرحية، التي ترمز إلى بعض الأجواء السياسية الفاسدة في مصر في ذلك الوقت. ومن الملاحظ أن المسرحية تشترك في أسباب رفضها مع مسرحية «دار العجائب» السابقة في كونها مؤلَّفة من قِبَل مؤلِّف مصري. ولو كانت مترجمة أو معرَّبة لكانتْ أقرب إلى الترخيص. ففي فترة رقابتها من ٧ / ٦ / ١٩٢٥ إلى ١٧ / ٦ / ١٩٢٥[١٨] رُخص لفرقة علي الكسار بتمثيل مسرحية «عثمان حيخش دنيا»، ولفرقة عكاشة بتمثيل مسرحيتي «عايدة»، و«هدى». والطابع الغالب على هذه المسرحيات هو الطابع الكوميدي أو الغنائي، وهما من الأنواع المعهودة الترخيص دون رقابة تُذكر، لبُعْدها عن السياسة أو مكاشفة الواقع بما يحمل من سلبيات.

مسرحية «شيخ الحارة» ١٩٢٨، لمحمد كامل علي

هذه المسرحية تدور في إطار كوميدي حول شخصية «عثمان عبد الباسط» شيخ الحارة، الذي يقع في مخالفات قانونية كثيرة، بسبب جهله واحتلاله لوظيفة شيخ الحارة بما فيها من ضبط وربط وقوانين ولوائح، ولكن ابنه «حسن» — المحامي — استطاع بلباقته أن ينفي عنه هذه التُّهَم والمخالفات أمام المحكمة، فيَحكم القاضي ببراءة عثمان، وعزله من وظيفة «شيخ الحارة».[١٩]

وفي يوم ١ / ١٢ / ١٩٢٨ تقدَّم مؤلِّف المسرحية محمد كامل علي[٢٠] — من الإسكندرية — بطلب لمدير قلم المطبوعات بالداخلية، قال فيه: «حضرة صاحب العزة مدير قلم المطبوعات، أتشرفَّ بأن أُحيط علمَ عزتكم أنني أرغب الحصول على تصريح بتمثيل رواية «شيخ الحارة» تأليفي والمرفق منها ثلاثة نسخ مع هذا الخطاب ويكون

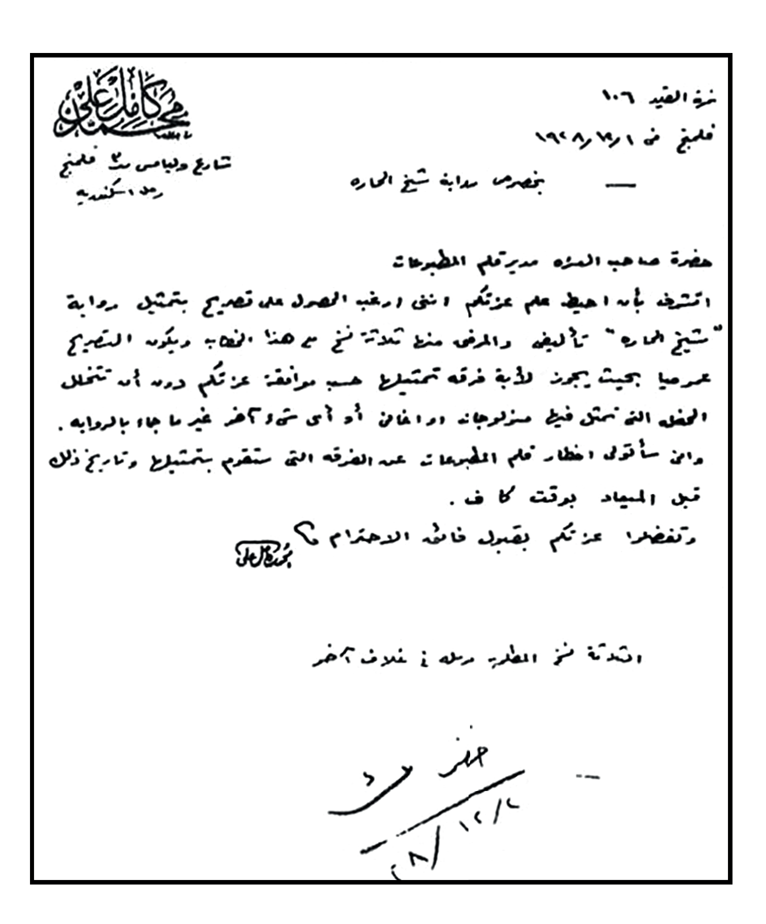
---

[١٨] وللتعرُّف على المسرحيات المعروضة في هذه الفترة، انظر جريدة «كوكب الشرق» ومجلة «التياترو المصورة».

[١٩] محمد كامل علي، مسرحية «شيخ الحارة»، مطبعة المستقبل بالإسكندرية، ١٩٢٨. والمسرحية بما فيها من وثائق رقابية محفوظة بوزارة الداخلية بإدارة عموم الأمن العام، تحت رقم ملف ١١ / ٥ / ٤١٣.

[٢٠] وله غير هذه المسرحية، أربع مسرحيات أخرى بين تأليف وتعريب — قبل عام ١٩٢٨ — وهي: «صدق الأحلام»، و«جنون الشباب»، و«روبنسون كروزو»، و«في سبيل الحرية»، راجع: غلاف مسرحية «شيخ الحارة»، السابق.

التصريح عموميًّا بحيث يجوز لأية فرقة تمثيلُها حسب موافقة عزتكم دون أن تتخلل الحفلة التي تُمثَّل فيها منولوجات أو أغاني أو أي شيء آخر غير ما جاء بالرواية. وإني سأتولَّى إخطار قلم المطبوعات عن الفرقة التي ستقوم بتمثيلها وتاريخ ذلك قبل الميعاد بوقت كافٍ.» وفي نهاية هذا الطلب توجد عبارة تقول: «الثلاثة نسخ المطلوبة مُرسلة في غلاف آخر.» ثم تأشيرة مدير قلم المطبوعات، وهي «خضر بك في ٢ / ٢ / ١٩٢٨». أيْ إن خضر بك هو الذي سيتولَّى أمر فحص هذا الطلب:



محمد كامل علي
شارع ولياس بك فلمنج
رمل اسكندرية

نمرة القيد ١٠٦
فلمنج في ١ / ٢ / ١٩٢٨

— بخصوص رواية شيخ الحارة

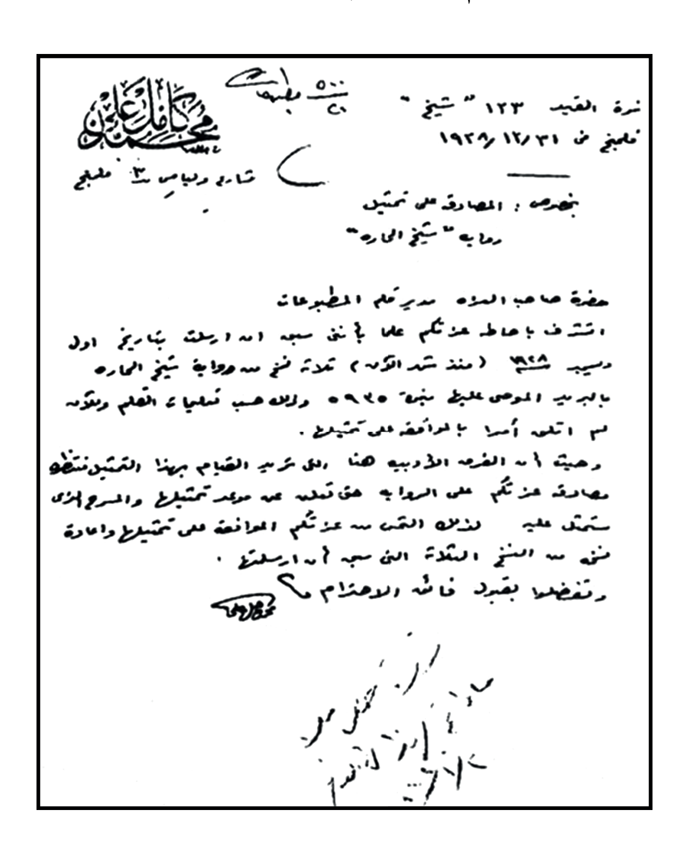
حضرة صاحب العزة مدير قلم المطبوعات
أتشرف بأن أحيط علم عزتكم أنني أرغب الحصول على تصريح بتمثيل رواية "شيخ الحارة" تأليفي والمرفق منها ثلاثة نسخ من هذا الخطاب ويكون التصريح عموميا بحيث يجوز لأية فرقة تمثيلها حسب موافقة عزتكم دون أن تتخلل الحفلة التي تمثل فيها منولوجات وأغاني أو أي شيء آخر غير ما جاء بالرواية.
وإني سأتولى إخطار قلم المطبوعات عن الفرقة التي ستقوم بتمثيلها وتاريخ ذلك قبل الميعاد بوقت كاف.
وتفضلوا عزتكم بقبول فائق الاحترام
محمد كامل علي

الثلاثة نسخ المطلوبة مرسلة في غلاف آخر

خضر بك
٢ / ٢ / ٢٨

صورة طلب الترخيص من المؤلف.

وفي ٣١/١٢/١٩٢٨ أرسل المؤلف الخطاب التالي: «حضرة صاحب العزة مدير قلم المطبوعات، أتشرَّف بإحاطة عزتكم علمًا بأنني سبق أن أرسلت بتاريخ أول ديسمبر سنة ١٩٢٨ (منذ شهر الآن) ثلاثة نسخ من رواية شيخ الحارة بالبريد المُوصَى عليها بنمرة ٥٩٣٥، وذلك حسب تعليمات القلم، وللآن لم أتلقَّ أمرًا بالموافقة على تمثيلها. وحيث إن الفرقة الأدبية هنا التي تريد القيام بهذا التمثيل منتظرة مصادقة عزتكم على الرواية حتى تعلن عن موعد تمثيلها والمسرح الذي ستمثَّل عليه؛ لذلك ألْتَمس من عزتكم الموافقة على تمثيلها وإعادة نسخة من النسخ الثلاثة التي سبق أن أرسلتُها.» وأسفل هذا الخطاب أشَّر مدير قلم المطبوعات «سليم عز الدين» بتأشيرة في ٢/١/١٩٢٩، قال فيها: «حضرة خضر بك ماذا تمَّ بهذا الطلب؟»

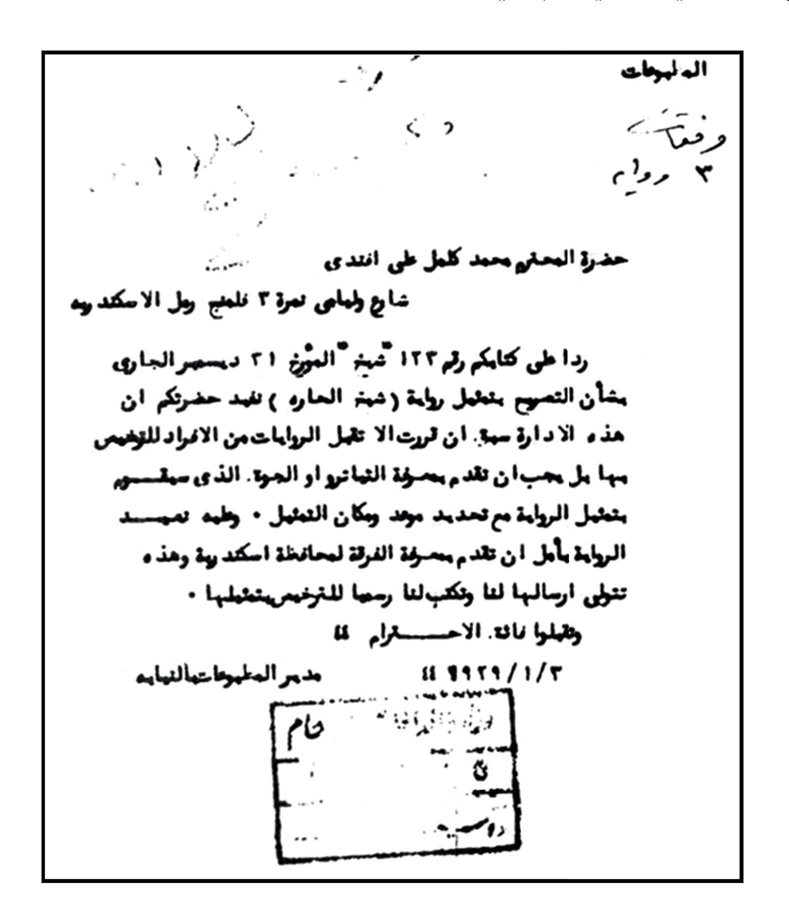


نمرة القيد ١٢٣ "شيخ"
تحريرًا في ٣١/١٢/١٩٢٨

بخصوص: المصادقة على تمثيل
رواية "شيخ الحارة"

حضرة صاحب العزة مدير قلم المطبوعات
أتشرف بإحاطة عزتكم علمًا بأنني سبق أن أرسلت بتاريخ أول
ديسمبر ١٩٢٨ (منذ شهر الآن) ثلاثة نسخ من رواية شيخ الحارة
بالبريد الموصى عليها بنمرة ٥٩٣٥ وذلك حسب تعليمات القلم وللآن
لم أتلق أمرًا بالموافقة على تمثيلها.
وحيث أن الفرقة الأدبية هنا التي تريد القيام بهذا التمثيل منتظرة
مصادقة عزتكم على الرواية حتى تعلن عن موعد تمثيلها والمسرح الذي
ستمثل عليه لذلك ألتمس من عزتكم الموافقة على تمثيلها وإعادة
نسخة من النسخ الثلاثة التي سبق أن أرسلتها.
وتفضلوا بقبول فائق الاحترام

وفي ٣ / ١ / ١٩٢٩ أرسل مدير المطبوعات (بالنيابة) الخطاب التالي للمؤلِّف: «حضرة المحترم محمد كامل علي أفندي: شارع وليمس نمرة ٣ فلمنج رمل الإسكندرية. ردًّا على كتابكم ... بشأن التصريح بتمثيل رواية «شيخ الحارة» نُفِيد حضرتكم أن هذه الإدارة سبق أن قرَّرتْ ألَّا تَقبَل الروايات من الأفراد للترخيص بها، بل يجب أن تُقدَّم بمعرفة التياترو أو الجوق الذي سيقوم بتمثيل الرواية مع تحديد موعد ومكان التمثيل؛ وعليه نُعيد الرواية بأمل أن تُقدَّم بمعرفة الفرقة لمحافظة الإسكندرية، وهذه تتولَّى إرسالها لنا وتكتب لنا رسميًّا للترخيص بتمثيلها.»



المطبوعات

وقفات
٣ روايه

حضرة المحترم محمد كامل على افندى

شارع وليمس نمرة ٣ فلمنج رمل الاسكندريه

ردا على كتابكم رقم ١٢٣ "شيخ" المؤرخ ٣١ ديسمبر الجارى بشأن التصريح بتمثيل رواية (شيخ الحاره) نفيد حضرتكم ان هذه الادارة سبق ان قررت الا تقبل الروايات من الافراد للترخيص بها بل يجب ان تقدم بمعرفة التياترو او الجوق الذى سيقوم بتمثيل الرواية مع تحديد موعد ومكان التمثيل . وعليه نعيد الرواية بأمل ان تقدم بمعرفة الفرقة لمحافظة اسكندرية وهذه تتولى ارسالها لنا وتكتب لنا رسميا للترخيص بتمثيلها .

وتقبلوا فائق الاحترام ،،

٣/١/١٩٢٩ ،،

مدير المطبوعات بالنيابه

وقبل يوم ٢ / ٢ / ١٩٢٩[٢١] أرسل محمد معوض الخطاط رئيس فرقة نادي الرمل التمثيلي خطابًا إلى مدير قلم المطبوعات، قال فيه: «أتشرَّف بإحاطة علم عزتكم أنني أرغب تمثيل رواية «شيخ الحارة» بما فيها من المنلوجات على مسرح سينما باكوس في مساء ٢ فبراير ١٩٢٩ فأرجو التصريح بذلك مع العلم بأن النسخ الثلاثة المطلوبة سبق أن أرسلها المؤلِّف محمد أفندي كامل علي بالبريد المُوصَى عليه في أول ديسمبر ١٩٢٨ فنرجو بعد اعتمادها إرسال إحدى النسخ إما بعنواني أو عنوان المؤلف الموضحين بعدُ.» وأسفل هذا الخطاب كتب المدير سليم عز الدين في ٣ / ٢ / ١٩٢٩ كلمة: «يحفظ».

حضرة صاحب العزة مدير قلم المطبوعات
اتشرف باحاطة علم عزتكم انني ارغب تمثيل رواية شيخ الحارة بما
فيها من المنلوجات على مسرح سينما باكوس في مساء ٢ فبراير ١٩٢٩ فارجو
التصريح بذلك مع العلم بأن النسخ الثلاثة المطلوبة سبق ان
ارسلها المؤلف محمد افندي كامل علي بالبريد الموصى عليه في اول ديسمبر
١٩٢٨ فنرجو بعد اعتمادها ارسال احدى النسخ اما بعنواني او
عنوان المؤلف الموضحين بعد
وتفضلوا عزتكم بقبول فائق الاحترام
رئيس فرقة نادي الرمل التمثيلي
[illegible]
العنوان باكوس رمل الاسكندرية
محمد معوض الخطاط بباكوس
عنوان المؤلف
محمد افندي كامل علي [illegible] رمل الاسكندرية
يحفظ ٣/٢/٩٢٩
[illegible]

---

[٢١] لأن الخطاب غير مؤرَّخ من قِبَل رئيس الفرقة، ومن غير المعقول أن يرسل الخطاب بعد يوم ٢ / ٢ / ١٩٢٩، وهو اليوم الذي يرغب التمثيل فيه.

ومما سبق يتضح لنا أن النظام الرقابي — في ذلك الوقت — ماطَلَ المؤلِّف وسوَّفه، ووضع أمامه العراقيل لمنْعه من الحصول على الترخيص. وعندما رضخ المؤلِّف لتعليمات الرقابة — رغم عدم وجود مثل هذه التعليمات كما سيتضح لنا من خلال المسرحيات القادمة — بأن جعل الفرقة تتقدَّم بطلب الترخيص، وجدنا الرقابة تعرقل سَيْر الطلب، حتى جاء موعد التمثيل دون الحصول على الترخيص. فتأشيرة المدير بالحفظ كانت في ٣ / ٢ / ١٩٢٩، وموعد التمثيل كان في ٢ / ٢ / ١٩٢٩. مما أدَّى إلى أن الفرقة صَرَفتِ النظر عن عرض هذه المسرحية.

ولكن المؤلف لم يستسلم لهذا التعسُّف الرقابي، وتجدَّد الأمل من جديد في ظهور هذه المسرحية على خشبة المسرح. وهذا ما يُبيِّنه الخطاب التالي، وهو مِن المؤلِّف في ١٨ / ٣ / ١٩٢٩ إلى فايق طنوس الذي يرغب في تمثيل المسرحية.

«حضرة المحترم فايق أفندي طنوس، بعد التحية، بالنسبة لما جاء بخطاب النادي رقم ٤٩ المؤرَّخ ٨ الجاري نُفيد حضرتكم أننا قد صرَّحنا[٢٢] لكم بتمثيل رواية «شيخ الحارة» تأليفي على شرط أن تقوموا بما تعهَّدتم به من الاستعدادات لتمثيلها، وأن يكون الغرض من ذلك مساعدة النادي فقط. فيقتضي الآن إجراء اللازم للقيام بتمثيلها بكفر الشهيد. وهذا التصريح يُعتبَر عن ليلة واحدة يجب إخطاري بتاريخها قبل بدء التمثيل بأسبوعين على الأقل. وأرجو ملاحظة عدم تغيير أي دور في الرواية من شأنه أن ينتقصها أو يعيبها ويستحسن عند اختزال أو إضافة أي جزء لها أن تفيدوني بذلك. وإني أدعو الله أن يوفِّقكم في تمثيلها وأن يَخرُج مشاهدوكم مادحين لا قادحين، مُثنِين على الاستعداد والمجهود.»

[٢٢] وهذا الخطاب بمنزلة تصريح كتابي من المؤلِّف بتمثيل مسرحيته؛ لأن المؤلف في بداية المسرحية «المطبوعة» قال تحت عنوان «ملاحظات هامة»: «لا يجوز لأي فرقة تمثيلية أيًّا كان نوعها أن تمثِّلها بدون استصدار إذن كتابي من المؤلِّف … تُعطَى مكافأة من المؤلِّف قدرها خمسون قرشًا لِمَن يُرشِد عن فرقة تمثيلية تكون قد تأهَّبتْ لتمثيلها بأن طَبَعت أو نَشَرت أو وَزَّعت إعلانات أو تذاكر أو غير ذلك باسم الرواية أو بأي اسم مستعار آخَر على شرط أن يُثبِت المرشد ذلك ما لم تكن قد حصلت الفرقة المذكورة على تصريح كتابي من المؤلف.»

رقم القيد ١٦٢ شيخ

المسرات
AL-MASARRAT
DATE [illegible]

حضرة المحترم فايد افندي طنوس

بعد التحية . بالنسبة لما جاء بخطاب النادي رقم ٤٩ المؤرخ في ٨ الجاري لقلم حضرتكم اننا قد صرحنا لكم بتمثيل رواية "شيخ الحارة" تأليفي على شرط أن تقوموا بما تعهدتم به من الاستعدادات لتمثيلها وأن يكون الغرض من ذلك مساعدة النادي فقط .

فيقتضي الآن اجراء اللازم للقيام بتمثيلها بكفر الشهيد .

وهذا التصريح يعتبر عن ليلة واحدة يجب اخطاري بتاريخها قبل يوم التمثيل بأسبوعين على الأقل .

وارجو ملاحظة عدم تغيير أي دور في الرواية من شأنه أن ينتقص أو يعيب [illegible] منه اختزال او اضافة اي جزء الا أن تفيدوني بذلك .

وانا أدعو الله أن يوفقكم في تمثيلها وأن يخرج مشاهدوكم مادحين لا قادحين ، مثنين على الاستعداد والمجهود الذي ستقومون به .

وتفضلوا بقبول خالص التحية والشكر مع الاخلاص

[illegible]

مؤلف رواية شيخ الحارة

وفي يوم ١٩٢٩/٦/٢٢ أرسل وديع سلامة عن هيئة النادي الخطاب التالي: «حضرة صاحب العزة مأمور مركز ميت غمر ... مقدِّمه لعزتكم أعضاء نادي الألعاب الرياضية بكفر الشهيد مركز ميت غمر دقهلية ... نعرض الآتي: حيث إننا قد عزمنا بمشيئة الله على تمثيل رواية «شيخ الحارة» تأليف محمد أفندي كامل علي يوم الخميس الموافق ١٩٢٩/٧/٤ بالناحية المذكورة فنرجو التصريح لنا بتمثيلها في هذا الميعاد، وهذه الحفلة لا تتعلق بالسياسة بأي شكل كان، كما وأن أعضاء النادي ليس لهم أية علاقة بالسياسة. مع العلم بأنه سبق لنا تمثيل رواية «تاجر البندقية» في العام الماضي يوم ١٩٢٨/٧/٥ بتصريح تحت نمرة ٢٤٨٨، ولم يحصل أي خلل بالنظام ... ومرفق مع هذا الرواية تصريح مؤلِّفها بالتمثيل، مع العلم أن الغرض من تمثيل هذه الرواية مساعدة النادي بالقيام بأعماله الرياضية بالبلدة، وإحياءً لفن التمثيل وأملنا الوطيد في أُبُوَّتكم إجابة طلبنا هذا، ولعزتكم الشكر على الدوام.»

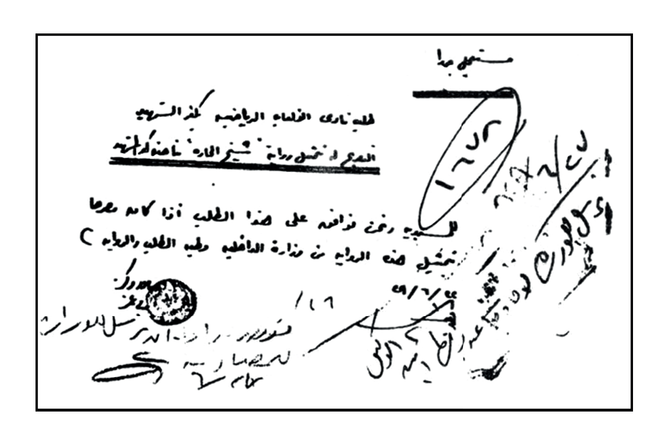
ويعتبر هذا الخطاب وثيقة مهمة لنظرة أصحاب الفرق التمثيلية إلى رجال الرقابة، وما صاحب هذه النظرة من خوف وحَذَر. بدليل أن صاحب الفرقة يتوسَّل إلى مأمور المركز بكلمات تدلُّ على الاستعطاف، كما يَلفِت نظر المأمور إلى بُعد الفرقة وأعضائها عن السياسة. ولعل صاحب الفرقة عرف من المؤلِّف ظروف هذه المسرحية مع الفرقة السابقة، فأراد أن يسترحم قلوب رجال الرقابة، حتى يوافقوا له بالتمثيل.

ونلاحظ في أصل الخطاب السابق، أن مدير المطبوعات قد وضع خطًّا باللون الأحمر أسفل يوم وتاريخ[٢٣] التمثيل مما يُعطي الإحساس بأن المدير يريد أن يعرقل إجراءات الحصول على الترخيص إلى ما بعد هذا التاريخ، كما سبق وأن فعل مع الفرقة السابقة. والدليل على ذلك أن في نهاية الخطاب جاءت تأشيرة المأمور، هكذا: «يبلغ للمديرية بالموافقة إذا كان مصرَّحًا بتمثيل هذه الرواية من وزارة الداخلية.» وهذه

[٢٣] وهو نفس القلم الذي يؤشِّر به دائمًا مدير المطبوعات «سليم عز الدين» في جميع وثائق هذه المسرحية.

التأشيرة متناقضة! فالمأمور يُطالِب الداخلية بإفادته أولًا بأن هذه المسرحية مصرَّح بها، وبناء على هذا يوافق على النص. علمًا بأن جميع الإجراءات السابقة جاءت أصلًا من أجْل الترخيص! وهذا الإجراء بما فيه من متناقضات يؤكِّد شكَّنا بأن الرقابة — في ذلك الوقت — أرادت رفض المسرحية بصورة تعسُّفية وغير قانونية؛ لأن الإجراء السابق قام به جميع المسئولين بعد ذلك.

ففي ورقة صغيرة مرفقة توجد تأشيرة بتاريخ ٢٢ / ٦ / ١٩٢٩، من أحمد فهمي مأمور مركز ميت غمر بها الآتي: «للمديرية، ونحن نوافق على هذا الطلب إذا كان مصرَّحًا بتمثيل هذه الرواية في وزارة الداخلية وطيَّه الطلب والرواية.» ثم جاءت تأشيرة أسفلها من وكيل مدير الدقهلية في ٢٧ / ٦ / ١٩٢٩ قال فيها: «تُرسَل للوزارة لإفادتنا عن رأيها.» وبالفِعْل أرسَل مدير الدقهلية الخطاب في ١ / ٧ / ١٩٢٩.



للمديرية ونحن نوافق على هذا الطلب اذا كان مصرحا
بتمثيل هذه الرواية من وزارة الداخلية وطيه الطلب والرواية

وبعد هذا التعسُّف والمُمَاطَلَة من قِبَل الرقابة، والصبر والصمود من قِبَل المؤلف، كتب الرقيب «فرنسيس» في ٦ / ٧ / ١٩٢٩ تقريرًا بالموافقة على التصريح، قال فيه: «المغزى الذي ترمي إليه هذه الرواية هو حضُّ الحكومة على تعيين أناسٍ متعلِّمين في وظائف مشايخ الحارات وأشباهها؛ نظرًا لما يُوقِعُهم فيه الجهل من الأخطاء التي تضرُّهم وتضرُّ الأهالي على السواء … وليس في الرواية مانع من التمثيل بعد حذف العبارات والمواقف المُبيَّنة في الصفحات ١٣، ١٥، ١٨، ٢٥، ٣٣، ٣٥، ٤٧، ٤٩، ٥٤، ٥٩، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٨٢، ٨٣.» مع ملاحظة أن هذه المواضع كلها عبارة عن ألفاظ السباب، الخارجة عن الذوق والآداب العامة.

MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR — وزارة الداخلية
Direction de la Presse — ادارة المطبوعات
مراقبة الروايات التمثيلية
Censure des Pièces Théâtrales

تاريخ تقديم الرواية	تاريخ تسليمها للمراقب	اسم المراقب NOM DU CENSEUR	المسرح المراد تمثيلها فيه THÉATRE	المؤلف أو المعرب AUTEUR	اسم الرواية NOM DE LA PIÈCE

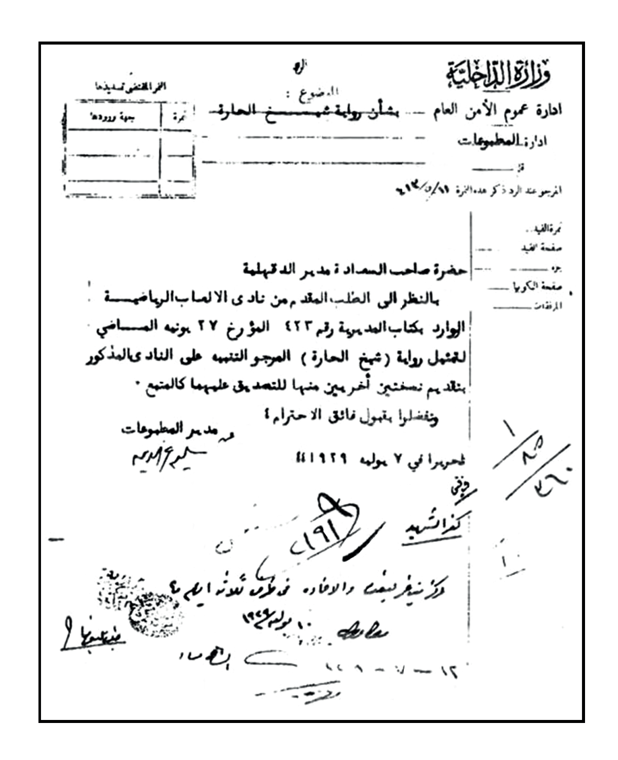
Rapport du Censeur :— تقرير المراقب :—

ويُعتبَر هذا التقرير مفاجأة لرجال الرقابة؛ لأنهم توقَّعوا أن الرقيب سيكتب تقريرًا برفض النص بناءً على ملاحظاته السابقة، كما هو مُتَّبَع في مثل هذه الحالات. ولكن الرقيب بحسِّه المسرحي؛ لأنه أحد كُتَّاب المسرح[٢٤] لم يجد في المسرحية ما يُخالِف وظيفتَه كرقيب. أو على أقل تقدير تعامَلَ مع النص ككاتب مسرحي لا كرقيب. وأمام هذه المفاجأة غير المتوقَّعة، مارستِ الرقابة مؤامرتها للمرة الثانية في وضْعِ العراقيل أمام النص بغرض مَنْعِه عن طريق التحايل، طالما أن الرقيب تمرَّد على أوامر رؤسائه ووافق على النص.

ففي يوم ٧ / ٧ / ١٩٢٩ أرسل مدير المطبوعات «سليم عز الدين» خطابًا إلى مدير الدقهلية، قال فيه: «بالنظر إلى الطلب المقدَّم من نادي الألعاب الرياضية الوارد بكتاب

[٢٤] وهذا الرقيب هو الكاتب المسرحي «فرنسيس شفتشي» مُترجِم مسرحية «السيد» في عام ١٩٢٥، ومؤلِّف مسرحية «ابنة الشمس»، المحفوظة بالمركز القومي تحت رقمَيْ ٨٥، ١٨٣. كما أن له كتابات عن المسرح الإغريقي، نشرها بمجلة «المستقبل» في عام ١٩٢٨.

المديرية رقم ٤٢٣ المؤرخ ٢٧ يونية الماضي لتمثيل رواية «شيخ الحارة» المرجوُّ التنبيهُ على النادي المذكور بتقديم نسختين أخريين منها للتصديق عليهما كالمتبع.» مع العلم بأن الثلاث نسخ موجودة بالفعل في الداخلية — كما مرَّ بنا سابقًا — وكما هو ثابت من أول خطاب للمؤلف. وهذا إجراء تعسُّفي أيضًا يُضاف إلى ما سبق من أجْل عرقلة الحصول على الترخيص.



وزارة الداخلية

ادارة عموم الأمن العام

ادارة المطبوعات

الموضوع: بشأن رواية شيخ الحارة

حضرة صاحب السعادة مدير الدقهلية

بالنظر الى الطلب المقدم من نادى الالعاب الرياضية الوارد بكتاب المديرية رقم ٤٢٣ المؤرخ ٢٧ يونيه الماضي لتمثيل رواية (شيخ الحارة) المرجو التنبيه على النادى المذكور بتقديم نسختين أخريين منها للتصديق عليهما كالمتبع.

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام،

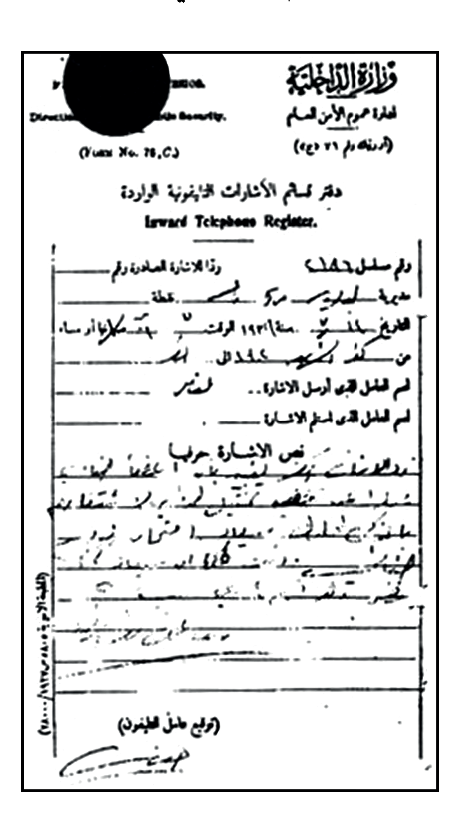
تحريرا في ٧ يوليه ١٩٢٩

مدير المطبوعات

وأسفل الخطاب السابق وجدنا تأشيرة من وكيل مديرية الدقهلية بولس جورجي في ١٠ / ٧ / ١٩٢٩، قال فيها: «كفر الشهيد مركز ميت غمر والإفادة في ظرف ثلاثة أيام.» أيْ إن وكيل المديرية يريد من مدير الفرقة إرسال نسختين من الرواية أو ما شابه ذلك في ظرف ثلاثة أيام أي في يوم ١٣ / ٧ / ١٩٢٩ على الأكثر. ثم جاءت المفاجأة أسفل هذه التأشيرة، عندما وجدنا توقيع مأمور مركز ميت غمر أحمد فهمي بالاستلام في ١٢ / ٧ / ١٩٢٩. أيْ إن المأمور قد استلم الخطاب السابق في يوم ١٢ / ٧ / ١٩٢٩،

أي بعد يومين من الأيام الثلاثة الممنوحة. ثم تبعًا للإجراءات سيسلم الخطاب إلى مدير الفرقة بعد ذلك أي في يوم ١٣/٧/١٩٢٩، وفي هذا اليوم ستكون المدة الممنوحة من قِبَل الداخلية لحصول النص على الترخيص، قد انتهت.

ورغم هذا لم يبلغ المأمور النادي بأي شيء، وانتظر حتى جاءت هذه الإشارة التليفونية من النادي بتاريخ ١٤/٧/١٩٢٩: «رد الإشارة بالكفر يُفيد بأن أعضاء النادي عَدَلُوا عن تمثيل الرواية لانشغالهم بالمذاكرة لحلول ميعاد امتحان اليوم الثاني وذلك أن ميعاد تمثيلها مضى وهو يوم ٤ الجاري.»



وزارة الداخلية
إدارة عموم الأمن العام
(أرنيك رقم ٢١ ع.ج)

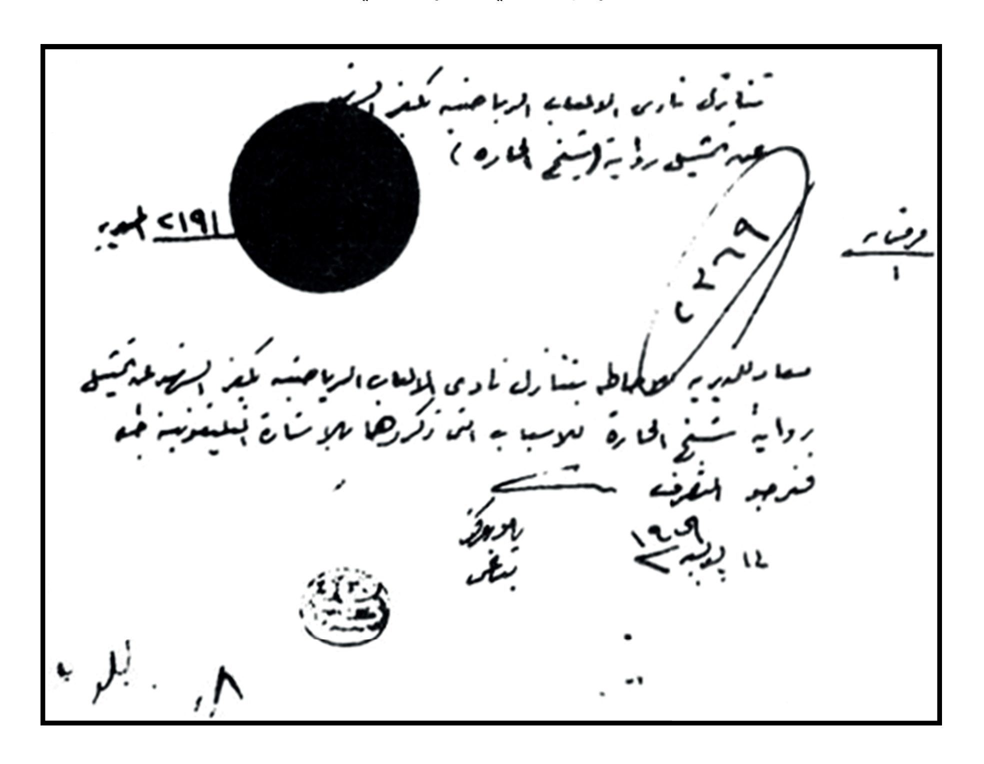
(Form No. 21,C)

دفتر تسليم الإشارات التليفونية الواردة
Inward Telephone Register.

رقم مسلسل — رداً على الإشارة الصادرة رقم
مديرية — مركز — نقطة
التاريخ — سنة ١٩٢٩ الوقت
من
اسم العامل الذي أرسل الإشارة
اسم العامل الذي استلم الإشارة
نص الإشارة حرفياً

(توقيع عامل التليفون)

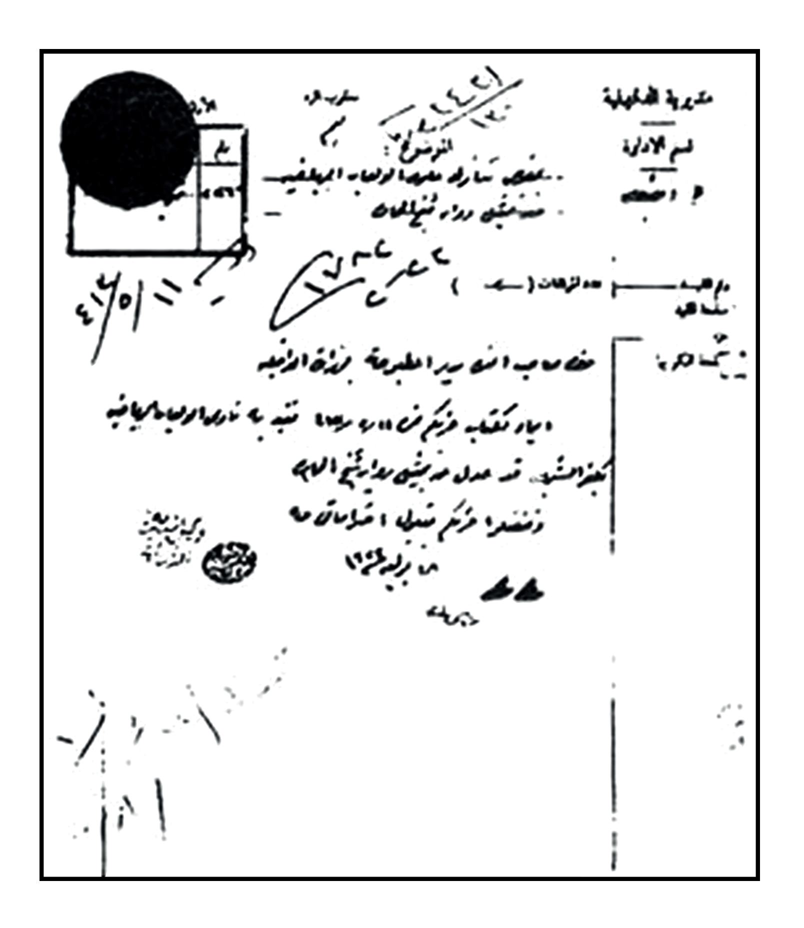
وفي نفس اليوم ١٤/٧/١٩٢٩ أرسل مأمور مركز ميت غمر إلى المديرية الآتي: «مُعاد للمديرية للإحاطة بتنازل نادي الألعاب الرياضية بكفر الشهيد عن تمثيل رواية «شيخ الحارة» للأسباب التي ذكروها بالإشارة التليفونية طيَّه فنرجو التصرف.»



١٤ يوليه ١٩٢٩

وفي يوم ١٨/ ٧/ ١٩٢٩ أرسل محمود حمدي وكيل مديرية الدقهلية إلى مدير المطبوعات بالآتي: «حضرة صاحب العزة مدير المطبوعات بوزارة الداخلية ... إيماءً لكتاب عزتكم نمرة ١١/ ٥/ ٤١٣ نُفيد بأن نادي الألعاب الرياضية بكفر الشهيد قد عدل عن تمثيل رواية «شيخ الحارة».»

وهكذا تنتهي سلسلة معاناة مسرحية «شيخ الحارة» مع الرقابة، برفع الراية البيضاء والاستسلام من قِبَل المؤلِّف والفرقة المسرحية أمام تعنُّت وقسوة وتعسف الرقابة وتلاعبها بالقانون ولوائحه. فعن طريق المماطلة والتسويف وعرقلة الإجراءات استطاع رجال الرقابة — في ذلك الوقت — أن يمنعوا عرض المسرحية، دون رفضها بصورة صريحة، ولكنهم رفضوها بوضع العراقيل حتى يأتي موعد التمثيل دون الحصول على الترخيص، مما جعل الفرقة تصرف النظر عنها والبحث عن غيرها. والسؤال الآن: لماذا قامتِ الرقابة بذلك؟! ولماذا أرادت منع عرض هذه المسرحية، رغم موافقة الرقيب عليها، كما رأينا؟!



الحقيقة أنه من خلال قراءة هذه المسرحية وجدنا بها بعض المواضع المختلفة التي تُشير وتؤكِّد على أن المؤلِّف أرادَ إظهار الواقع بما فيه من سلبيات في مصر. كما تطرَّق إلى الحديث عن الاحتلال والوطنية وغير ذلك من الموضوعات. وهذه المواضع تُعتَبَر ممنوعة رقابيًّا؛ لأنها ضد أُولي الأمر السياسيين في مصر، على اعتبار أن رجال الرقابة هم ممثلو رجال الحكومة والسلطة في تلك الفترة، أكثر من تمثيلهم لنبض الشعب المصري. ومن هذه المواضع: الحوار الذي دار بين «عثمان» و«الباشكاتب»، الذي يُوحي بتفشِّي الرشوة بين رجال الحكومة، ومَدَى تسلُّطهم على العامة من الشعب. وذلك عندما

طلب الباشكاتب من عثمان بعض العسل بشرط أن يَدفَع ثمنه، فيقول عثمان أو «شيخ الحارة»: «تِفْ من بُقَّك يا شيخ، بلا تمنه بلا ماتمانوش، أنت بتكلِّم راجل له سلطة على الرعايا بتوعه، أطلب وأنا سدَّاد.»[٢٥] وعندما أراد بعض الطلبة توقيع شيخ الحارة من أجْل السماح لهم بالسفر يأتي هذا الحوار بينهم:

تلميذ نمرة ١: وإحنا نلقاه فين دلوقت دول بيقولوا إن أعمال القرية كتيرة.

تلميذ نمرة ٢: يعني هيا دي مسألة كبيرة. دي إمضا ودمتم.

تلميذ نمرة ٣: إمضا ودمتم إزاي؟ مش بيتحرُّوا عن صحة البيانات اللي في الاستمارة زي ما هو مكتوب؟

تلميذ نمرة ٢: يتحرُّوا قال! معاك نص ريال؟

تلميذ نمرة ٣: أيوه

تلميذ نمرة ٢: خلاص يا سيدي قُضيت. أهو دا يقوم مقام التحرِّي تغمز به شيخ الحارة. يلطَّعها لك عشرين ختم.[٢٦]

وبعد انتهاء المهمة، وختم الأوراق المطلوبة بعد أن دفعوا لشيخ الحارة يدور بينهم الحوار الآتي:

١: أما راجل طمَّاع صحيح.

٣: أما شغلة مكسبها زي القمل.

٢: أنا قابل اشتغل شيخ حارة.

١: أما والله يا إخواني دي شُغلة بيحطو فيها ناس جهلة وأرباحهم أكتر من واحد معاه الليسانس.

٢: لا، واللي يغيظ أن الحكومة عارفة كده وساكتة. فيه ألف واحد واخد بكالوريا دلوقت. ومش لاقي ينقِّي سبارس.

---

[٢٥] المسرحية، ص١٥.

[٢٦] المسرحية، ص٢٥.

٣: آه يا ناري. يا ما البلد في احتياج لشوية ناس يعدلوها! كل النظام بتاعنا دلوقت بقى روبابكيا، وبرضه نتعلم بَرَّه مهما نتعلم نرجع ونلقى الوظائف شاغلينها ناس إفرنج اللي أصله جزَّار في بلاده واللي أصله صياد أسفنج. واللي بلاده ما لهش فيها عيش.

١: ما هم ناس. شغل يا أحمد يا خويا. أديك بتشوف الواد الجريجي والمالطي بيجي يمسح جزم ولا بيشتغل جرسون. وشهر فِ التاني تبص تلقاه من ذوي الأملاك.[٢٧]

وفي موضع آخَر — من المسرحية — يتهكَّم المؤلف من طريقة التجنيد. فنجد أحد المجندين — بنظام القرعة — كامل اللياقة البدنية والجسدية — ويتفنَّن المؤلف في وصف قوَّتِه وحيويته ... إلخ — ورغم ذلك يكتب الطبيب أنه غير لائق طبيًّا. ثم يفسر لنا المؤلف — عن طريق الرمز والإسقاط — أن الحكومة في ذلك الوقت لا تريد أن يدافع عنها الأشداء الأقوياء من أبنائها، ولكنها تريد الضعفاء والمرضى من أجْل استمرار بقاء الإنجليز في مصر.[٢٨] وبالرغم من ذلك نجد الشباب المصري ممَّن وَقَع عليهم الاختيار للتجنيد يهتفون باسم مصر، متحدثين بالوطنية والاستقلال في حوار غنائي، يكشف عن هدف من أهداف المؤلف في مسرحيته، مما كان له أكبر الأثر في منع المسرحية، كما أوضحنا:

العساكر:

الـوطـن ... الـوطـن　　الوطن فوق الجميع
خلو بالكم من نفوسكم　　وإحنا مش رايحين نضيع

امرأة:

والنبي يا جناب الكومندان　　تسمحلي بنظرة لمتولي

القائد:

كلم يا متولي أمك　　وكلامها أوعى يكون ترللي

---

[٢٧] المسرحية، ص٢٧، ٢٨.

[٢٨] راجع أحداث المسرحية، ص١٦، ١٧.

امرأة:

أوصيك يابني بخدمة وطنك   خدمة تجيب الاستقلال يجري
تحيا مصر ويحيا نيلها   بحدودها من قبلي لبحري

متولي:

إزاي أسيب مجد البلاد   للأعداء ياخدوه مننا
شمر إيديك واجمد يا واد   نجود لمصر بدمنا

العساكر:

قلبنا فداكي يا مصر في   كل عصر إلى الأمام
واللي بيقول تحيا مصر   مصيره نصر ... ...

نساء:

... ... تمام تمام

العساكر:

عهد وقطعناه علينا   نخلي خدمتنا بشجاعة
والسلاح ماضي فِ إيدينا

القائد:

يالَّه سيروا يا جماعة[٢٩]

وأخيرًا نجد المؤلف يتحدث عن تفشِّي الجهل وكثرة البطالة بين المتعلِّمين في مصر وإسهام الحكومة في ذلك. وكأن المؤلف يقول: إن هذا التناقض مقصود من قِبَل

[٢٩] المسرحية، ص٣٠.

رجال الحكم، وبالأخص ممَّن يُساندون الإنجليز في هذا المخطط، حتى لا تتقدَّم مصر — بفضل أبنائها المتعلِّمين — وتنال استقلالها. وهذا المعنى أوضحه حسن — المحامي — ابن «عثمان» شيخ الحارة عندما تَرَافَع عنه في المحكمة قائلًا: «ومن ذلك يا حضرات يتضح لكم أن اللوم كله واقع على الحكومة لتعيينها أمثال هؤلاء الجهلة في وظائف مهمة كوظيفة شيخ الحارة، لها من المسئولية ما لها، ثم تعود فتُنحِي باللائمة عليهم إذا ارتكبوا أمرًا مُخِلًّا بالنظام أو قصَّروا في واجباتهم. وكم في مصر من ألوف من المتعلِّمين الذين يبحثون عن كسرة الخبز فلا يجدونها. وكان أولى بالحكومة أن تأخذ منهم في جميع الوظائف التي تُسنَد إلى الجَهَلة. ولا يتم الرُّقِيُّ لأمة إلا إذا تعلَّم أفرادها.»[٣٠]

وتعتبر هذه المسرحية أحد النماذج الصارخة للممارسات التعسفية للرقابة المسرحية، للحيلولة بين وصول فكْر المؤلف إلى الجمهور، في ذلك الوقت. وأكبر دليل على ذلك المدة الزمنية التي استغرقتْها، وهي ما بين ١ / ١٢ / ١٩٢٨، ١٨ / ٧ / ١٩٢٩؛ أي ما يقرب من سبعة أشهر ونصف، وهي أطول فترة زمنية مرت على نص مسرحي يُنظر في أمره رقابيًّا طوال تاريخ الرقابة منذ نشأتها إلى الآن.

وفي هذه الفترة رخَّصتِ الرقابة بكمٍّ هائل من المسرحيات المترجمة والمؤلَّفة، سواء الاجتماعية أو الكوميدية.[٣١] فعلى سبيل المثال رخصت لفرقة نجيب الريحاني بتمثيل «أنا وأنت»، «علشان بوسة»، «ياسمينة»، «علشان سواد عنيها»، وهي من الأنواع الكوميدية التي تدور حول شخصية كشكش بك. كما رخصت لفرقة فاطمة رشدي بتمثيل «العواطف»، «أما ليلة»، «المائدة الخضراء»، «النسر الصغير»، «يوليوس قيصر»، «ركن الزيزفون». ولفرقة رمسيس بتمثيل «البرنس جان»، «الاستعباد»، «عطيل»، «الحب المسكوفي»، «راسبوتين»، «الجيش»، «الذبائح»، «كرسي الاعتراف»، «حانة مكسيم». ويُلاحَظ على مسرحيات هذه الفترة طابع الترجمة والتعريب فيما يتعلق بالموضوعات الاجتماعية والتاريخية. أما التأليف فاقتصر على الموضوعات الكوميدية. وهذه الأنواع جميعها تتمتع بالموافقة الرقابية لبُعْدها عن الحديث أو التطرُّق إلى الواقع الاجتماعي والسياسي في مصر. وتعتبر مسرحية «شيخ الحارة» المسرحية الوحيدة المؤلَّفة في تلك الفترة، التي استطاعت الحديث عن هذا الواقع، فكان نصيبها الرفض الخَفِيَّ لا الصريح؛

---

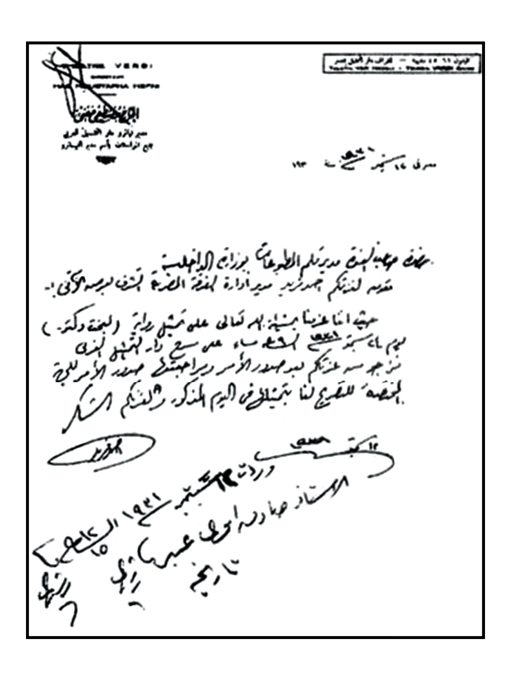
[٣٠] المسرحية، ص٩١.

[٣١] وللتعرُّف على المسرحيات المعروضة في هذه الفترة، انظر جريدة «المقطم» ومجلة «المصور».

كي لا تصل أفكارها إلى الشعب المصري المتعطِّش في ذلك الوقت للأفكار والكلمات التي تُنِير عقلَه وطريقَه نحوَ حياة أفضل.

مسرحية «لَبْخَتْ دكتور» ١٩٣١، لسيد الجمل

تقدَّم أحمد فريد مدير إدارة الفرقة المصرية في يوم ١٢ / ٩ / ١٩٣١ بطلب إلى مدير قلم المطبوعات بوزارة الداخلية، يُخبِره فيه برغبة الفرقة في تمثيل مسرحية «لبخت دكتور» من تأليف «سيد الجمل»[٣٢] يوم ٢٤ / ٩ / ١٩٣١ على مسرح دار التمثيل العربي، ويرجوه بترخيص النص.

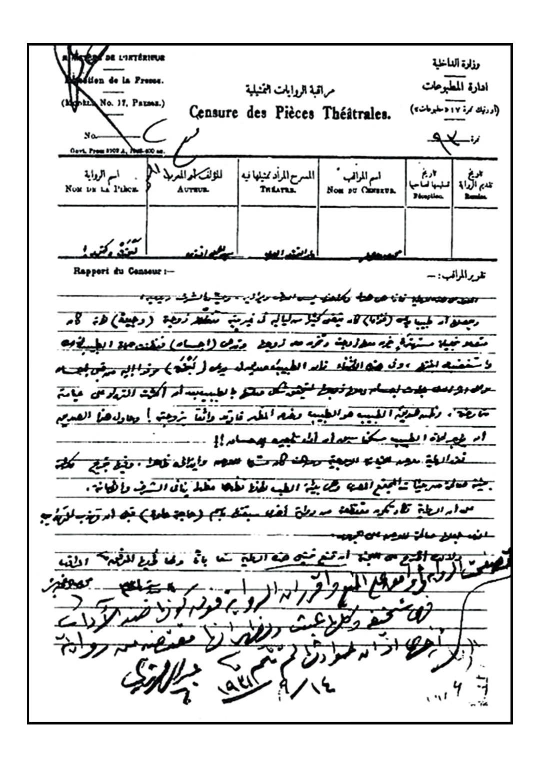


حضرة صاحب العزة مدير قلم المطبوعات بوزارة الداخلية
مقدمه لعزتكم احمد فريد مدير ادارة الفرقة المصرية يتشرف برسم ما يأتي:
حيث اننا عزمنا بمشيئة الله تعالى على تمثيل رواية (لبخت دكتور)
يوم ٢٤ سبتمبر [illegible] مساء على مسرح دار التمثيل العربي
نرجو من عزتكم بعد صدور الأمر [illegible] صدور الأمر للجهة
المختصة للتصريح لنا بتمثيلها في اليوم المذكور ولعزتكم الشكر

---

[٣٢] وهذه المسرحية حُفظت بقلم المحفوظات بإدارة عموم الأمن العام بوزارة الداخلية بملف رقم ١١ / ٥ / ٦٨٧. وهي الآن محفوظة بالمركز القومي للمسرح والموسيقى تحت رقم ١٥٣٠. وللمؤلِّف مسرحيات أخرى مخطوطة بالمركز هي: «وحوش الإنسانية» عام ١٩٢٩، تحت رقم ١٠٩٧، و«اليتيمة أو بيت الشقاء» عام ١٩٣١، تحت رقم ١٠٦٩، و«نيران» عام ١٩٣٥، تحت رقم ١١٥٤، و«الصواعق» عام ١٩٣٦، تحت رقم ١٠٣٩.

وفي يوم ١٤ / ٩ / ١٩٣١ كتب الرقيب محمد صادق عنبر تقريرًا بمنع الترخيص قال فيه: «اطَّلعت على هذه الرواية فإذا هي هَزْل. ولكن هزل يمسُّ العِرْض ويؤذيه، ويمس الشرف ويُدمِيه ... ففي الرواية معرض للخيانة الزوجية؛ ومِن هنا كان مسُّها للعرض وإيذاؤه ظاهرًا. وفيها تجريح لكل بيئة صالحة من بيئات المجتمع المصري وهي بيئة الطب؛ لأنها تُظهِرها مظهرًا يُنافي الشرف والأمانة. على أن الرواية تكاد تكون مُقتَطَعة من رواية أخرى سبقتْها باسم «حاجة حلوة» قبل أن تُهذَّب التهذيب الذي جعلها صالحة للعرض على الجمهور؛ ولذلك أقترح على اللجنة أن تمنع تمثيل هذه الرواية منعًا باتًّا، ولها رأيُها الموفَّق.»



MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR
Direction de la Presse.
(Modèle No. 17, Presse.)

وزارة الداخلية
ادارة المطبوعات
(أورنيك نمرة ١٧ مطبوعات)

مراقبة الروايات التمثيلية
Censure des Pièces Théâtrales.

No.

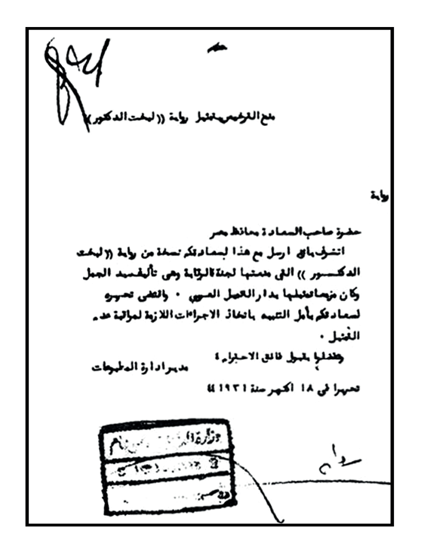
تاريخ تقديم الرواية Remise	تاريخ تسليمها لصاحبها Réception	اسم المراقب Nom du Censeur	المسرح المراد تمثيلها فيه Théatre	اسم المؤلف أو المعرب Auteur	اسم الرواية Nom de la Pièce

Rapport du Censeur :—

تقرير المراقب :—

وفي نفس اليوم أشَّر المراجع عبد الرحمن على التقرير السابق بقوله: «تصفحتُ الرواية وأوافق على المنع، وأقرِّر أن الرواية فوق كونها ضدَّ الآداب فهي سخيفة وكلها عبث، ويَظهَر أنها مقتصة من رواية أخرى؛ إذ إن حوادثها لم تتم.» وأقرَّ مدير اللجنة

«عز الدين» المنْعَ في نفس اليوم، وأرسل مدير المطبوعات الأمر لمحافظ مصر بمنع تمثيل المسرحية في ١٨ / ١٠ / ١٩٣١.[٣٣]



منع الترخيص بتمثيل رواية «لبخت الدكتور»

رواية

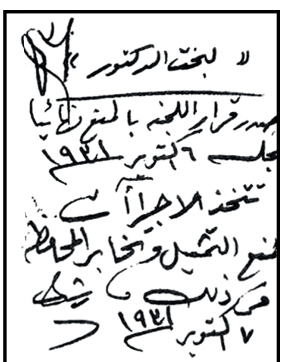
حضرة صاحب السعادة محافظ مصر

اتشرف بأن أرسل مع هذا لسعادتكم نسخة من رواية «لبخت الدكتور» التي منعتها لجنة الرقابة وهي تأليف محمد الجمل وكان مزمعًا تمثيلها بدار التمثيل العربي. والتمس تكرم سعادتكم بأمر التنبيه باتخاذ الإجراءات اللازمة لمراقبة عدم التمثيل.

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام،

مدير إدارة المطبوعات

تحريرًا في ١٨ أكتوبر سنة ١٩٣١



لبخت الدكتور

صدر قرار اللجنة بالمنع في جلسة ٦ أكتوبر ١٩٣١

تتخذ الإجراءات لمنع التمثيل وتخابر المحافظ في ذلك

٧ أكتوبر ١٩٣١

وإذا نظرنا إلى أسباب الرقيب، والمراجع في منع هذه المسرحية، نجدها تتمثَّل في أربعة أسباب هي: الخيانة الزوجية، والتعرُّض إلى بيئة الطب، وسخافة الرواية، واقتطاعها من رواية أخرى. وقَبْلَ تفنيد هذه الأسباب نُورِد ملخَّصًا يَسيرًا عن المسرحية.

فمسرحية «لبخت دكتور»، تَدُور حول طبيب يُدعَى «فؤاد»، كان يُغافِل زوجتَه بصورة دائمة للمَبِيت خارجَ المنزل مع سيدة تُدعَى «إحسان»، مبرِّرًا ذلك المبيت بزياراته الليلية للمرضى. ولكن حماته السيدة «عيشة» توجَّستْ من تصرُّفاته، فأوعزتْ لابنتها «وحيدة» — زوجة الطبيب — أن تعكِّر عليه صفْوَ الحياة. ولكن الزوجة تُخالِف تعاليمَ أمِّها بسبب حبِّها لزوجها. وفي عيادة «فؤاد» تحضر خليلته «إحسان» بمصاحبة زوجها «حمودة». الذي حضر معها — بسبب شكِّه في الأمر — لرؤية هذا الطبيب التي لا

[٣٣] مستندات الرقابة المُرفقة بملف المسرحية وهي: طلب الترخيص بالمسرحية على صفحة من مطبوعات الحاج مصطفى حفني مدير تياترو دار التمثيل العربي، وأورنيك رقم «١٧ مطبوعات» تحت رقم ٩٣، ومذكرة مدير إدارة المطبوعات لمحافظ مصر.

تستطيع مفارقة علاجه كل يوم. وفي هذا الوقت يدخل عليهم «لَبْخَتْ» صديق الدكتور «فؤاد» فيتوهَّم الزوج «حمودة» بأنه الدكتور المعالج، فيقتنع أنه أخطأ في شكِّه؛ لأن «لبخت» بعيدٌ كلَّ البُعد عن الوسامة أو الرومانسية، بل لا تستطيع أية امرأة أن تنظر في وجهه. فيخرج الزوج، ويحضر «فؤاد» ويتواعَد مع خليلته «إحسان» على المُقابَلَة القادمة في غرفة في بنسيون، حتى لا يراهما أحد، وتنتهي المسرحية.

ومن هذا الملخَّص نجد أن الخيانة الزوجية — وهي من أسباب رفض المسرحية — صوَّرها المؤلِّف بصورة كوميدية كاريكاتورية، لا يبغي الإشادة بها، أو التشجيع عليها — كما قال الرقيب — بل يبغي فقط الإضحاك، وهذا النوع من التأليف كان سائدًا في تلك الفترة، ومن الأدلة على ذلك مشهد بداية المسرحية:

وحيدة: (تدخل منفعلة) أما غريبة ي اخواتي ... فيه حد في الدنيا يقعد برة للساعة ٧ ولا يكنش دخل بيته؟ ... يا ترى كان فين؟

عيشة (تدخل)**:** هيه ... لسه المضروب جوزك مجاش لغاية دلوقتي؟

وحيدة: لسه يا نينا.

عيشة: والله عال! ... وبقى له زمان على كده؟

وحيدة: والله ما أنا عارفه.

عيشة: مش عارفه إزاي بقى؟

وحيدة: أنا بدخل في أودتي وأسكَّها عليَّ ... معرفش بينزل ولا بينام.

عيشة: لانتي بتنامي في أوده وهو في أوده؟

وحيدة: أيوه يا نينا.

عيشة: والله عال على شبان اليوم! ... وبقى لكم كتير على كده؟

وحيدة: من يوم متجوزت.[٣٤]

والحوار هنا يتسم بكوميديا الموقف، فمِن غير المعقول أن تتعجَّب زوجة طبيب من تأخُّر زوجها إلى الساعة السابعة، ومن غير المعقول أيضًا من يوم الزواج، وهي تنام في غرفة، والزوج في غرفة أخرى — رغم أنهما في سِنِّ الشباب. فالمؤلِّف أراد من هذا الموقف

[٣٤] مخطوطة المسرحية، ص١.

أن يصوِّر الزوجة المخدوعة، بصورة امرأة بَلْهَاء حتى يبرِّر للزوج الخيانة، وهذا في حدِّ ذاته درس للمجتمع المصري في تلك الفترة إذا شاهد هذه المسرحية. وأيضًا أراد المؤلف أن يصوِّر في مسرحيته الشخصية النمطية للحَمَاة المصرية الكارهة بصورة مستمرة زوج الابنة، أملًا في إضفاء روح الفُكَاهة على النص، لضمان إقبال الجمهور. وكفَى أن نعلم أن شخصية الحماة ومواقفها الكوميدية، شغلت ثُلُثَيِ المسرحية.[٣٥]

أما التعرُّض لمهنة الطب، وهو السبب الثاني من أسباب منع المسرحية، نقول: ما الضرر في التعرض لطبيب يصوِّره المؤلِّف بصورة رجل خائن! وهل الخيانة مقصورة على مهنة محددة دون المِهَن الأخرى؟! وبمعنًى آخَر، هل الخيانة محددة بالجهل فقط إذا اعتبر الرقيب أن الطبيب لما له من درجة علمية، لا يَجرُؤ على الخيانة حفاظًا على علمه ومركزه. بالقَطْع هذا تصوُّر محدود من قِبَل الرقيب إذا فكَّر في ذلك. فالإنسان تركيب معقَّد، والعوامل النفسية متفرِّعة ومتشابِكة، والحياة مليئة بالعديد من النماذج المرموقة علمًا ومركزًا، ومع ذلك تُقدِم على الخيانة.

أما السبب الثالث، وهو سخافة الرواية، فلم نجده بالمسرحية. والمُراجِع لتقرير الرقيب لم يُحدِّد نوع السخافة، ولم يُشِر إلى مقياس سخافة الرواية. وهل من حق الرقابة محاكمة فِكْر الكاتب وطريقة معالجته لموضوعه؟ فكان أَوْلَى بالمُراجِع مناقشة المؤلِّف في طريقة المعالجة، ويَعرِض كلٌّ من الطرفين وِجْهَةَ نَظَرِه. فمِن المؤكَّد أن المراجع قصد بالسخافة هنا، إما سخافة الموضوع، أو سخافة معالَجَة الموضوع. وبالنسبة لسخافة الموضوع لا نجدها في المسرحية، بل العكس صحيح فمِثْل هذه الموضوعات كانت مُنتَشِرة ومُحبَّبة لدى الجمهور المصري في تلك الفترة وكانت مُتدَاوَلة في جميع التياترات والصالات والمسارح. أما سخافة طريقة معالجة الموضوع فأمْرُها مكفول للمؤلِّف وحدَه، فهو خالقُها ومُبدِعُها. ولا يَحِقُّ لأية جهة مهما كانت أن تفرض عليه أسلوبًا معيَّنًا للمعالَجَة.

أما السبب الرابع، المتمثِّل في اقتطاع أو اقتصاص المسرحية من رواية أخرى باسم «حاجة حلوة». نلاحظ أن هذا المعنى غير واضح. فهل المقصود بالاقتطاع أو الاقتصاص هنا أن المسرحية جزء من رواية «حاجة حلوة»؟ … أو أن المسرحية مقتبسة منها؟ … أو أن الرواية تُعالِج نفس الموضوع؟ فإذا كان المقصود الاقتباس أو معالجة نفس

[٣٥] من ص١ إلى ص٨ من مجموع صفحات المسرحية البالغ عددها ١٢ صفحة.

الموضوع[٣٦] فلا ضرر من ذلك، وهذا هو حال الكتابة المسرحية المصرية في هذه الفترة. أما إذا كان المقصود بأنها جزء من رواية «حاجة حلوة»، نقول أيضًا: ما الضرر في ذلك؟ فهناك حالات مماثِلة كثيرة[٣٧] في ذلك الوقت. وكان المفروض على الرقيب أن يَذكُر صراحة أن المسرحية مسروقة من مسرحية «حاجة حلوة»، وهنا كنا وافقناه على الرفض؛ لأنه بذلك سيكون له موقف محدَّد ضد السرقة الأدبية. ولكنه بكل أسف لم يذكر ذلك صراحة. ومن المحتمل أن عدم التصريح بذلك كان بسبب تفشِّي سرقة الموضوعات المسرحية في تلك الفترة.

هذا بالإضافة إلى أن في تلك الفترة، كانت لا توجد أية ضوابط أو قوانين تحمي حق المؤلف.[٣٨] وكفى أن نثبت هنا رأي الكاتب المسرحي إبراهيم رمزي، عن هذه القضية،

---

[٣٦] وعندما قمنا بقراءة مسرحية «حاجة حلوة» لبديع خيري، وهي بالمركز القومي للمسرح والموسيقى تحت رقم ٤٣٧، وجدنا المؤلف سيد الجمل أقام مسرحيته على غرار الفصل الأول منها، مع تغيير أسماء الشخصيات، والجُمَل الحوارية، والمواقف الكوميدية. فجعل شخصية «كشكش»، المشهور بها نجيب الريحاني، شخصية «لبخت»، وشخصية «إحسان» جعلها «نميسة»، وشخصية «شلاطة» جعلها «حمودة»، والحماة «عيشة» جعلها «سلامكة» … وهكذا. أيْ إن المؤلِّف قام بمعالجة الفصل الأول من مسرحية «حاجة حلوة»، بأسلوبه الخاص ليخلق منه مسرحيته «لبخت دكتور». هذا بالإضافة إلى أن مسرحية «حاجة حلوة» لبديع خيري مكتظَّة بالموانع الرقابية. وإذا كان سيد الجمل قام بمحاكاة الفصل الأول منها فمُنِعتْ مسرحيته، فلماذا لم تُمنَع مسرحية «حاجة حلوة»؟! ومِن الواضح أن شهرة اسم المؤلِّف من العوامل الأساسية والمؤثِّرة، في ذلك الوقت، في نظرة الرقيب للنص عند تقييمه رقابيًّا.

[٣٧] فعلى سبيل المثال لا الحصر، تُوجَد مخطوطات كثيرة للمسرحية الواحدة لأكثر من مؤلِّف لها، وهي محفوظة بالمركز القومي للمسرح والموسيقى وتغطِّي هذه الفترة، مثل: مسرحية «دقة المعلم» عام ١٩٢٤ تحت رقم ١٩٤٩ لنجيب الريحاني وبديع خيري، ولعام ١٩٣٦ تحت رقم ٥٥٨ لمصطفى إبراهيم، ولعام ١٩٣٨ تحت رقم ٥٦٩ لكامل عبد السلام. ومسرحية «الطواف حول الأرض» عام ١٩٠٥ تحت رقم ١٠٨٧ لنجيب كنعان، ولعام ١٩٢٤ تحت رقم ١٠٨٨ لنجيب الريحاني وبديع خيري، ولعام ١٩٢٩ تحت رقم ١٠٩٤ لأمين صدقي. ومسرحية «طيش الشباب» عام ١٩٣٢ تحت رقم ١٠٨٦ لعيسى محمد السباعي، ولعام ١٩٣٣ تحت رقم ٨٠٥ لرزق يعقوب، ولعام ١٩٣٤ تحت رقم ١٠٩٥ لمحمد أبو العلا. ومسرحية «المجرم» في عام ١٩٢٩ تحت رقم ٧٥٥ لعباس يونس، ولعام ١٩٣٣ تحت رقم ١١٨٨ لأحمد شكري. ومسرحية «شيخ الحارة» في عام ١٩٢٨ تحت رقم ٨٥٩ لمحمد كامل علي، ولعام ١٩٣٠ تحت رقم ٨٣٧ لعبد العزيز حمدي.

[٣٨] فأول قانون صدر لحماية حق المؤلِّف كان القانون رقم ١٣١ لسنة ١٩٤٨، ولكن نصوصه ظلَّتْ مُعطَّلة حتى صدور القانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤، وهو المعمول به الآن.

عندما تعرَّض لها عند طبعه لمسرحيته «البدوية» للمرة الثانية، حينما قال: «لما انفرط عِقْد فرقة الأستاذ عبد الرحمن رشدي المحامي، ظلت هذه الرواية نهبة لكل فرقة ممثِّلة في البلاد، حتى رأيتُ إعلانًا عن تمثيلها في وِجَار[٣٩] «كشكش بك». وإذا ساءني من هذا الاعتداء أنهم كانوا يشوِّهون الرواية بفساد تمثيلهم ... فقد سرَّني أنهم أجمعوا على أن لا يذكروا اسم المؤلِّف على صحيفة الإعلان. غير أن الحالة تستوجب عناية الحكومة ... ويجب أن يكون في قوانينها شيء عن حقوق التأليف فقد أدَّى إهمال ذلك إلى العبث العظيم بالأعمال الأدبية في البلاد، وعندي أنه يجب أن يُعتَبَر مَن يطبع كتابًا بغير إذن صاحب الحق فيه، أو يمثِّل رواية بلا ترخيص من صاحبها، داخلًا في حدود السرقة ... فعسى أن نرى من رجال الأدب في الحكومة مَن ينهض لتحقيق هذه الأمنية الغالية.»[٤٠]

هذا بالإضافة إلى أن مسرحية «حاجة حلوة» — وهي من تأليف نجيب الريحاني وبديع خيري — مثَّلَتْها فرقة الريحاني في فبراير سنة ١٩٣١؛ أي قبلَ مسرحية سيد الجمل بسبعة أشهر. ومن غير المعقول أن يتقدم بها المؤلِّف (سيد الجمل) — وله الكثير من المسرحيات المؤلَّفة — وتوافق على تمثيل النص الفرقة المصرية — وهي من أكبر الفرق في تلك الفترة — على مسرح دار التمثيل العربي أكبر المسارح وأشهرها، والنص مسروق! مِمَّن؟ مِن أشهر المؤلِّفين نجيب الريحاني وبديع خيري، والمُمَثَّل من قِبَل أشهر فرقة خاصة وهي فرقة الريحاني.

ومما سبق يتضح لنا أن الرقابة رفضت هذه المسرحية بناءً على تقرير الرقيب «محمد صادق عنبر»، رغم اعتماده على أسباب رفض بعيدة كل البُعد عن قوانين ولوائح ونُظُم الرقابة. هذا بالإضافة إلى أن المسرحية خالية تمامًا من الموانع الرقابية. فمَن يقرأْها لا يَجِدْ بها أية رموز سياسية أو إسقاطات من أي نوع. بل على العكس، فموضوعها كوميدي ويتشابَه إلى حدٍّ كبير مع موضوعات المسرحيات المُرخَّص بها والمعروضة في تلك الفترة.

[٣٩] وكلمة «وجار» بمعنى جُحْر الضبع، وقد أتى بها إبراهيم رمزي كنوع من السخرية وتقليل الشأن بالنسبة لنجيب الريحاني.

[٤٠] إبراهيم رمزي، ختام مسرحية «البدوية» تحت عنوان «كلمة»، مطبعة السفور، ١٠ / ٥ / ١٩٢٢، ص١٠٧، ١٠٨.

والسؤال الآن، ما السبب الحقيقي وراء رفض هذه المسرحية من قِبَل الرقيب؟! وأيضًا ما السِّرُّ في اعتماد الرقابة على تقرير الرقيب وموافقتها على المنع — دون دراسة أو مناقشة — رغم خلوِّ المسرحية من الموانع الرقابية المعهودة؟!

والإجابة على السؤال الثاني، تتمثل في أن الرقيب «محمد صادق عنبر» هو نفسه الكاتب والناقد والأديب محمد صادق عنبر[٤١] الذي كانت مقالاته تتصدر صحف «المؤيد» و«اللواء» و«الأهرام» و«الأخبار» منذ بداية القرن الحالي. وكان يُذكر مع المويلحي وعلي يوسف وعبد العزيز جاويش والمنفلوطي وحفني ناصف وغيرهم من أعلام الأدب العربي. ومعني أن يكتب هذا الأديب تقريرًا يقول فيه إن المسرحية تستحقُّ الرفض، فيجب على الرقابة أن تُوافِقه الرأيَ دون مناقشة تَبَعًا لَمكَانَتِه الأدبية.

أما الإجابة على السؤال الأول، فتتمثَّل في أن الرقيب الأديب الناقد محمد صادق عنبر رغم إنتاجه الأدبي الغزير المتناثر بين أوراق الدوريات منذ عشرات السنين، إلا أنه عكف بما يقرب من اثنتي عشرة سنة على إتمام كتابة كتابه الوحيد «رسالة الحب والجمال: بين قيس وليلى» الصادر في عام ١٩٣٦. وهذا الكتاب وضع فيه المؤلِّف الأساس الحقيقي لفن الغزل العذري. وهذا يعني أن المؤلِّف عاش بوجدانه طَوالَ فترة إعداد الكتاب — التي دخلت في نطاقها فترة عمله كرقيب — في معبد الحب العذري، مما أثَّر على كتاباته ووجهة نظره في الحب والعلاقة بين الرجل والمرأة، وبالقطع العلاقة الزوجية. ومن هذا المنطلق رفض مسرحية «لبخت دكتور» لأنها تصوِّر الخيانة الزوجية، وهدْم الحب بين الزوجين.

وعلى الرغم من إعجابنا برأي الرقيب الناقد، إلا أننا أمام لوائح ونُظُم رقابية تُحرِّم على الرقيب المساس بأسلوب معالجة المؤلِّف لعمله الإبداعي. هذا بالإضافة إلى عدم جواز الحكم على العمل المسرحي من خلال التجارب الشخصية للرقيب، أو تبعًا لذوقه الشخصي. ولكن إحقاقًا للحق فنحن نُشِيد بالرقابة في موقفها من هذا الرقيب، التي وافقتْ على تقريره دون معارضة أو مناقشة احترامًا لوجهة نظره، وأيضًا تبجيلًا لمكانته الأدبية. وهذا وإن دلَّ فإنما يدلُّ على أن الرقيب يجب أن يكون من الأُدَباء النُّقَّاد أصحاب

[٤١] وللمزيد عن هذا الرقيب الناقد المتوفَّى في ١٦ / ١ / ١٩٣٨، انظر: أنور الجندي، «المحافظة والتجديد في النثر العربي المعاصر في مائة عام»، مطبعة الرسالة، ١٩٦١، ص٥٨٠–٥٨٥، وأيضًا: د. محمد رجب البيومي، محمد صادق عنبر: أديب رائد، مجلة «الثقافة»، عدد ٦٥، فبراير ١٩٧٩، ص٩–١٥.

النظرة النقدية، التي تُقيِّم العمل المسرحي تبعًا لمستواه الفني ورسالته للجمهور، بدلًا من تقييمه تبعًا لنظم ولوائح وقوانين صارمة صمَّاء.

مسرحية «الجواري في عهد هارون الرشيد» ١٩٣٤، لحسني علي الحسيني

هذه المسرحية تدور في إطار كوميدي حول مسألة بيع الجواري وتفشِّي تجارة الرقيق، في الوقت الذي تُعانِي فيه الدولة من سوء الأحوال الاقتصادية. فنجد التجار يشكون من توقُّف الحال والتجارة، وعامة الناس يشكون من الجوع والحاجة … إلخ. وفي هذا الوقت يعرض النخَّاس والدلَّال مجموعة من الجواري الحِسَان، دون جدوى من وجود المشتري. وفي نفس الوقت أيضًا يمرُّ عليهما «جحا» الذي يُعاني الجوع هو وصبيُّه. فيَعرِضان عليه فتْح المزاد على الجواري فيُوافق من باب التسلية حتى يَنسَى الجوع. فتتقدَّم كل جارية كي تُبرِز محاسنَها ومفاتِنَها وتتحدَّث عن مؤهِّلاتها. ومن خلال هذا العرض يعلم جحا حقيقة كل جارية، وكيف كانت تعيش في الماضي حُرَّة، حتى تمَّ اختطافها، وكيف تُعاني الآن من الأسْر والرِّقِّ والسجن وكبْت الحرية بما في ذلك من ذلٍّ ومهانة وعدم ديمقراطية. حتى تأتي جارية وتُخبِره بأن أمَّها أعطتْها كيسًا من النقود كي تَفدِي به نفسَها إذا وقعتْ في أسْر الرِّقِّ، ثم تعطيه هذا الكيس فيقوم بشراء كل الجواري ويُطلِق سَرَاحَهُنَّ.

وفي ديسمبر ١٩٣٤ تقدَّمت السيدة «بديعة مصابني» صاحبة الكازينو المعروف باسمها — قديمًا — بطلب لمدير المطبوعات، تطلب فيه الترخيص بتمثيل مسرحية «الجواري في عهد هارون الرشيد»[٤٢] من تأليف «حسني علي الحسيني»، المحرِّر بجريدة «البلاغ». وفي ١٢ / ١٢ / ١٩٣٤ رفضتْ لجنة الرقابة الترخيص بالنص دون إبداء الأسباب.

ففي يوم ٩ / ١٢ / ١٩٣٤ أشَّر مدير المطبوعات (سليم عز الدين) على الصفحة الأولى من المسرحية قائلًا: «لجنة الرقابة في ٩ ديسمبر، حضرة أحمد بك مراد.» وفي نفس

[٤٢] حسني علي الحسيني، مسرحية «الجواري في عهد هارون الرشيد»، وهي محفوظة بملف رقم ١١ / ٥ / ١٢٤٧ بإدارة المطبوعات بإدارة عموم الأمن العام بوزارة الداخلية. والنص محفوظ حاليًّا بإدارة التراث بالمركز القومي للمسرح والموسيقى تحت رقم ٣٧٦. وللمؤلف مسرحيات أخرى منها: «أما مرستان»، و«تعداد العزاب»، و«الدنيا بخير»، و«زقزوق في باريس»، و«شارلوك هولمز».

اليوم يقوم أحمد مراد بكتابة تقرير — أو على الأرجح تأشيرة — على نفس الصفحة قال فيه: «موضوع الرواية عرض بنات رقيق في سوق الدلالة ويحضر جحا ويعرض عليه الدلَّال البنات وتُعطِيه إحداهن نقودًا ليشتريها وزميلاتها وينفِّذ ذلك ويَعتِقُهُنَّ. وأرى عدم التصريح بالرواية.» مع ملاحظة أن الرقيب هنا لم يُبرِّر الرفض ولم يُعدِّد الأسباب كما هو مُتَّبَع.

وفي يوم ١٣ / ١٢ / ١٩٣٤ كتب المؤلِّف حسني علي الحسيني تظلُّمًا إلى رئيس لجنة الرقابة الأدبية[٤٣] بوزارة الداخلية، قال فيه: «حضرة صاحب العزة رئيس لجنة الرقابة الأدبية بوزارة الداخلية، يتشرَّف حسني علي الحسيني المحرِّر بجريدة البلاغ برفع مظلمته التالية لعزتكم: كلنا يعلم يا صاحب العزة أن الرقيق الأبيض من شَرِّ الآفات التي مُنِيَتْ بها الأمم. ومصر ولله الحمد في مأمن من تلك التجارة المرذولة. وحدث يا صاحب العزة أن قدَّمتُ لفرقة السيدة بديعة رواية باسم «الجواري في عهد هارون الرشيد» استعرضتُ فيها تجارة الرقيق وأعلنتُ عليها حربًا شعواء، وأظهرتُ للمتفرِّج

[٤٣] وهي لجنة مكوَّنة من بعض كبار موظفي إدارة الأمن العام، وقراراتها نهائية لا استئناف فيها، راجع: مجلة «الكواكب»، عدد ٩١، بتاريخ ١٨ / ١٢ / ١٩٣٣.

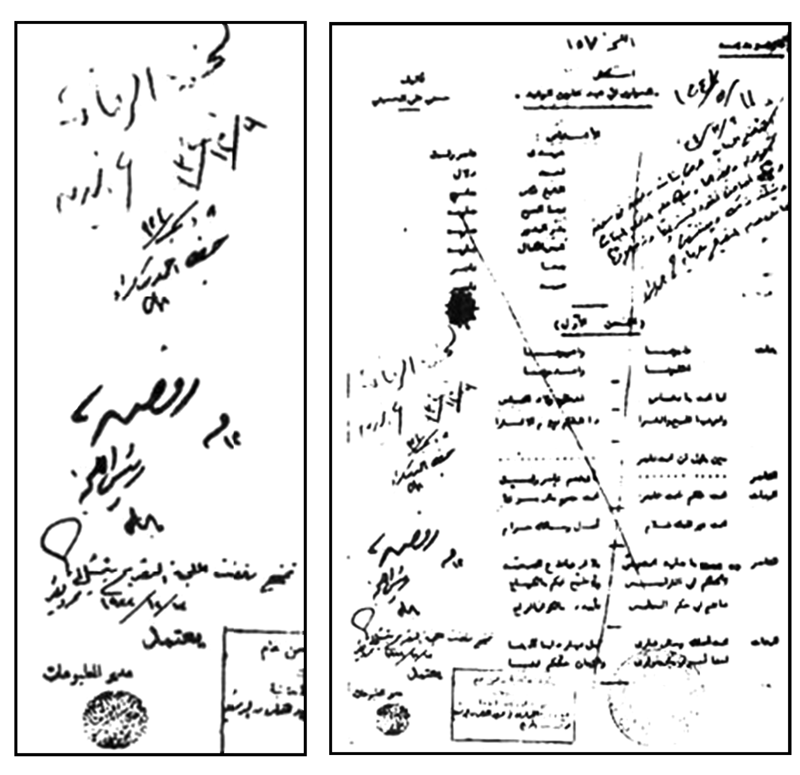
أن تلك التجارة التي لاتزال كثير من الصحف والمجلات تأتي على وصْف الكثير من حوادثها ما هي إلا وحشية مجسَّمة ورذيلة من أخطر الرذائل، ولما عرضتُ الرواية على لجنة الرقابة في جلستها الماضية المنعقدة بتاريخ ١٢ / ١٢ / ١٩٣٤ قررتْ رفضَ هذه الرواية دون الاطِّلاع على موضوعها أو إبداء الأسباب. ولما كانت دُور السينما المختلِفة قد عَرَضَتْ كثيرًا من أمثال هذا الموضوع وكان آخِر تلك الدُّور دار سينما متروبول وقد عرضتْ فيلمًا عنوانه «سن سن شو» أو «علي بابا والأربعين حرامي» وقد تضمَّن سوقًا لبيع الجواري وشاهدنا علي بابا نفسَه يَبتَاع بعضَ الجواري. وقد عُرِضَتْ هذه الرواية ولا شك على اللجنة قبلَ التصريح بعَرْضها؛ فلهذا يا صاحب العزة أرجو عرض هذه المظلمة على اللجنة في جلستها المُقبِلة وتكليف مَن تَرَوْن عزتكم بقراءة موضوع روايتي وعرض موضوعها على اللجنة.»

وعلى الرغم من أن تظلُّم المؤلِّف كان في يوم ١٣ / ١٢ / ١٩٣٤ إلا أن مدير الرقابة لم يلْتَفِت إليه ولم يَعرِضه على اللجنة، وكأن الرفض نهائي دون أي استئناف. والدليل على ذلك أن جميع التأشيرات على الصفحة الأولى من النص — أو على الوثائق المصاحِبة للنص — تؤكِّد الرَّفْض دون إبداء الأسباب. وآخِر تاريخ لها كان في ١٣ / ١٢ / ١٩٣٤؛ أي نفس يوم كتابة التظلُّم، الذي يؤكِّد أن هناك لجنة أخرى ستنعقد قريبًا؛ أي بعد يوم ١٣ / ١٢ / ١٩٣٤.[٤٤]

وبالكشف عن هذه المسرحية في الدوريات المصرية، في ديسمبر ١٩٣١ وما بعد هذا التاريخ، لم نَجِد لها أي عرض تمثيلي، مما يؤكِّد أن الرفض كان بصورة نهائية. ورغم عدم إبداء أسباب الرفض من قِبَل الرقابة، إلا أن بقراءة المسرحية، اتَّضَح لنا أن المؤلِّف ضمَّن مسرحيته بعض الرموز والإسقاطات المعاصِرَة فيما يتعلَّق بالحالة الاقتصادية والاجتماعية السيئة في مصر في ذلك الوقت.

وهذه الرموز والإسقاطات كانت سافرة، رغم محاولة المؤلف مواراتَها بأن جَعَل الأحداث تدور في عصر هارون الرشيد. ورغم ذلك لم نجد أية إشارة تدل على هذا الزمن إلا من خلال شخصية «جحا» الصالحة لكل زمان ومكان. فمِن المؤكَّد أن لجنة الرقابة رفضتِ المسرحية بسبب خشيتها من فهْم الموضوع على أنه صورة من صور الحياة الاقتصادية والاجتماعية في مصر في ذلك الوقت. فقد أوضح المؤلِّف أن الشعب يُعاني من الفقر والجوع، كما رمز بتجارة الرقيق وتحكُّم النخَّاسين في الأحرار بوجود الإنجليز في مصر وتحكُّمهم في الشعب المصري. أيْ إن النخاس هو الاحتلال الإنجليزي والرقيق هم الشعب المصري. كما أن المؤلف يأمل بظهور الرجل الشجاع الذي يُخلِّص الشعب المصري من ذلِّ العبيد، أو من الاستعمار الإنجليزي، ويرمز له بالشخصية الشعبية «جحا». أيْ

[٤٤] ومن الجدير بالذكر أن لجنة الرقابة الأدبية التي مَنَعتْ مسرحية «الجواري في عهد هارون الرشيد» كانت لجنة تحت رقمَيْ ١٥٧، ١٥٨ بتاريخَيْ ٩ / ١٢ / ١٩٣٤، ١٣ / ١٢ / ١٩٣٤. أما اللجنة التي أراد المؤلِّف أن تبحث مظلمته فكانت تحت رقمَيْ ١٥٨، ١٥٩ بتاريخَيْ ٢٦ / ١٢ / ١٩٣٤، ٢٩ / ١٢ / ١٩٣٤. ومن الطريف أن اللجنة انعقدتْ لا لتبحث مظلمة المؤلِّف، بل لتَمنَع له مسرحية جديدة هي «الدنيا بخير» وكان مُزمَع تمثيلُها في كازينو رتيبة وأنصاف رشدي، ونصُّها محفوظ بالمركز القومي للمسرح والموسيقى تحت رقم ٥٦٠، دون أية وثائق رقابية، ولكن مكتوب على الصفحة الأولى: «منعتْها لجنة الرقابة بتاريخ ٢٩ / ١٢ / ١٩٣٤.»



صورة الصفحة الأولى من مخطوطة المسرحية. تأشيرات الرَّفْض.

إنه يريد أن يَظهَر المخلِّص من عامة الشعب المصري. ويكفي أن ندلِّل على ذلك بكلمات لَحْن ختام المسرحية بعد أن حصلت الجواري على حرياتهن:

زغردي يا ختي أنت وهي	دي قيود الأسر انفكت
ورجعنا للحرية	وبيان الذل انسكت
والنور لقيناه	بعد ما فُتْناه
انعتقنا م السلاسل	واتفردنا
أصل ججحج شهم باسل	جه نجدنا

يسلم دراعك يا جحا — الله يزيدك بحبحه
الرقيق دا نكبة سودة — ضد تحرير النفوس
عصرنا دلوقت مودة — عصر نيِّر مش عبوس
عصر المدنية — والاختراعات
ضد الوحشية — والهمجيات[٤٥]

وهكذا وقفت الرقابة بالمرصاد ضد فكر المؤلف، كي لا يصل إلى الجمهور. أيْ إن الرقابة — الممثِّلة لرجال السلطة والاستعمار — أرادت تغييب الشعب المصري — في تلك الفترة — عن سلبيات واقِعِه الاقتصادي والاجتماعي والسياسي، إرضاءً لأصحاب النفوذ.

وكانت الرقابة في ذلك الوقت ترخِّص وتوافِق على الموضوعات الكوميدية المُسِفَّة، التي تُعرَض على مسارح الصالات والكباريهات في شارع عماد الدين وروض الفرج. ففي ديسمبر ١٩٣٤ — نفس فترة رفض هذه المسرحية — وافقتِ الرقابة على عرض مسرحيات «ارمي بياضك»، «برج الوفاق»، «مبروك»، «اللي في حاله» لصالة ببا عز الدين. وعلى «تعداد العزاب» لصالة رتيبة وإنصاف رشدي.[٤٦]

مسرحية «نيران» ١٩٣٥، لسيد الجمل

في يوم ١٩ / ١ / ١٩٣٥ أتم «سيد الجمل» تأليف رواية «نيران»،[٤٧] ثم تقدَّم في ٢١ / ١ / ١٩٣٥ — كنائب مدير معهد التمثيل الشرقي — لمدير إدارة المطبوعات يطلب الترخيص بتمثيل الرواية في الحفلة الخاصة بمدرسة الأمة. وفي يوم ١٨ / ٢ / ١٩٣٥ تقدَّم ناظر المدرسة بطلب لمدير إدارة المطبوعات، ليحدِّد له الفرقة، وهي «فرقة معهد التمثيل الشرقي»، وأيضًا موعد الحفلة، وهو السبت الموافق ٢ / ٣ / ١٩٣٥.

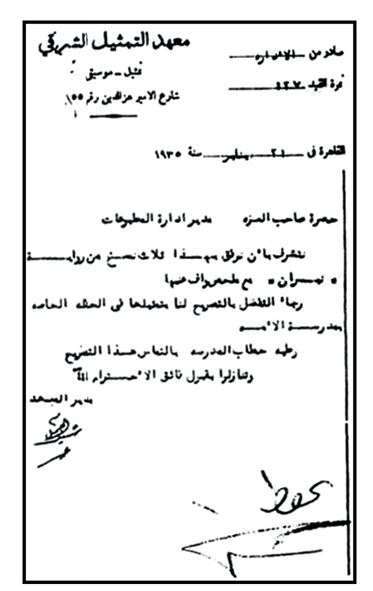
وتُعتَبَر هذه المسرحية — بما يُصاحِبها من مستندات رقابية — تطوُّرًا مُهِمًّا في نظم الرقابة في عِدَّة أمور. فلأوَّل مرة نشاهد مُلخَّصًا عن الرواية يقدِّمه المؤلِّف ضمن

---

[٤٥] المسرحية، ص٧.

[٤٦] انظر على سبيل المثال، إعلانات مجلة «المصور» في ديسمبر ١٩٣٤.

[٤٧] وهذه المسرحية محفوظة بملف رقم ١١ / ٥ / ١٣٢٠ بإدارة المطبوعات الخاصة بإدارة عموم الأمن العام بوزارة الداخلية. والنص محفوظ الآن بالمركز القومي للمسرح تحت رقم ١١٥٤.


معهد التمثيل الشرقي

تمثيل – موسيقى

شارع الأمير عز الدين رقم ١٥٥

صادر من ...

نمرة القيد ...

القاهرة في ... سنة ١٩٣٥

حضرة صاحب العزة مدير إدارة المطبوعات

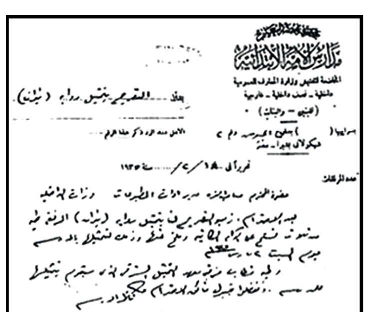
نتشرف بأن نرفق بهذا ثلاث نسخ من رواية «نيران» مع ملخص عنها

رجاء التفضل بالتصريح لنا بتمثيلها في الحفلة العامة بمدرسة الأمة

وطيه خطاب المدرسة بالتماس هذا التصريح

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام

مدير المعهد


مدارس الأمة الابتدائية

بشأن التصريح بتمثيل رواية (نيران)

مستندات الترخيص. وهذا الإجراء من الأساليب الحديثة للرقابة، بدليل ذكر ذلك في خطاب ناظر المدرسة — السابق — عندما قال: «نرجو التصريح لنا بتمثيل رواية «نيران» المُرفَقة طيَّه من ثلاث نسخ على الآلة الكاتبة وملخَّص عنها.»

وفي يوم ٢٤ / ٢ / ١٩٣٥ كتب الرقيب — الناقد — «عباس حافظ»[٤٨] تقريرًا برفض الترخيص — يُعَدُّ من التقارير المُهِمَّة في تطوُّر نُظُم الرقابة فيما يختص بمَلَكات الرقيب النقدية — قال فيه: «قرأتُ هذه الرواية بل صبرتُ على قراءتها إلى النهاية. وهي رياضة

[٤٨] و«عباس حافظ: ١٨٩٣–١٩٥٩» هو أحد تلاميذ الكاتب الأديب «محمد صادق عنبر»، وأحد محرِّري جريدة «البلاغ». وقد نَقَل إلى العربية أكثر من ١٨ مسرحية، غير ما قام بتأليفه. منها: تعريب «شقاء الشاعر» و«الزوج المُوَسْوَس» عام ١٩١٦، وتأليف «قسوة الشرائع» عام ١٩١٧، و«قابيل» و«تيمون» عام ١٩٢١، وتعريب «نبي الوطنية» عام ١٩٢٤، وترجمة «سيرانو دي برجراك» و«الاستعمار» و«زواج بالحيلة». وله من المؤلَّفات المطبوعة: «علم النفس الاجتماعي»، و«الزعامة والزعيم»، و«دموع وضحكات»، و«مصطفى النحاس». وللمزيد عن هذا الأديب، انظر: مجلة «الإثنين» في ٣١ / ١٠ / ١٩٤٩، وجريدة «الأهرام» في ٢٤ / ٦ / ١٩٥٩.

نفسية عنيفة واحتمال تجربة قاسية؛ لأن الرواية من الصفحات الأولى تكشِف عن ضعفٍ بالِغٍ وركاكة ظاهرة في كل موضع. ولستُ أدري هل أراد واضعُها مغزًى اجتماعيًّا منها ثم توخَّاه. أم أراد أن يختلق حوادث ويفتعل مناظر ويلفِّق رواية من ها هنا وها هنا؛ لأن المغزى فيها — إنْ تجاوزتُ في هذا التعبير — ضائع، بل يكاد يكون بالرواية نفسِها معكوسًا على ذاته، منقلبًا على محوره … الرواية على هذا النحو تُعطِي مثلًا سيِّئًا ولا تُعطي مثلًا صالحًا. ثم هي مع العيوب التي ذكرتُها تَفقِد العُقْدة الروائية والحبكة المسرحية والتصوير المتَّفِق مع الأشخاص والحوادث. فإن كان المراد من رقابة الروايات الاطمئنان المجرَّد إلى خلوِّها من أية فكرة خَطِرة على الأمن أو على النظام الاجتماعي فهذه من ذلك كله خالية. ولا مانع مِن ردِّها إلى المؤلِّف ليُعالِج إصلاحَها إنِ استطاع. وإن كان غرض الرقابة على سلامة ما يُقدَّم إلى الجمهور والمخافة على ذوقه من الإفساد وحمايته من أن تكون تجارب المؤلِّفين المبتذلين على حسابه فلستُ أرى وجْهًا لإقرار هذه الرواية بحال.»[٤٩]

وهذا التقرير — كما أسلفنا — يُعتبَر وثيقةً مُهِمَّةً لنُظُم الرقابة لما احتوى عليه من روح نقدية، وبنود رقابية تقدُّمية. فلأوَّل مرَّة نَجِد الرقيب يبحث عن المغزى والمضمون، قبلَ أن يبحث عن الموانع الرقابية. هذا فضلًا عن ذكره وبحثه في مصطلحات النقد المسرحي، مثل العُقْدة والحَبْكة والتصوير … إلخ.

وأهم ما يُميِّز هذا الرقيب الناقد، تفهُّمه الواعي لدَوْر الرقابة. فهو لا يطبق نصوص القانون بصورة عمياء — كما يفعل معظم الرقباء — بل نجده يُطبِّق رُوحَ القانون. فهو يعلم كل العلم أن الأساس الأول والأخير في مراقبة الرواية، هو خلوُّها من الأفكار الخَطِرة على الأمن والمجتمع. والرواية بالفعل خالية من ذلك. ومن هنا يقترح اقتراحًا، يتمثَّل في ردِّ الرواية — إذا كان بها خَطَر على الأمن العام والمجتمع — للمؤلف ليُصلِح ما فيها من موانع رقابية إذا أراد الحصول على الترخيص. ولا يعلم الرقيب — في ذلك الوقت — أن هذا الاقتراح أصبح من التعليمات والنظم الأساسية للرقابة على المصنَّفات الفنية في وقتنا الحاضر.

وتبلغ الجرأة برقيبنا الناقد أن يوجِّه أنظار المسئولين على رقابة الروايات، إلى أن الهَدَف من الرقابة ليس المحافظة على الأمن العام والمجتمع — كما هو معروف ومتَّبع من

[٤٩] تقرير الرقيب «عباس حافظ» المرفَق بالملف رقم ١١ / ٥ / ١٣٢٠، السابق.

الرقابة على سلامة ما يقدم إلى الجمهور والمحافظة على ذوقه من الإفساد وحمايته من أن تكون تجارب المؤلفين المبتدئين على حسابه فلست أرى وجها لإقرار هذه الرواية بحال؟

٢٤/ ٢/ ٣٥ عباس حافظ

قِبَل جميع الرقباء — بقدْر المحافظة على سلامة الذوق الفني عند الجمهور، فيما يتلقَّاه من فنون مسرحية. وأمام إيمانه بهذه الحقيقة يرفض الترخيص بتمثيل المسرحية.

ومن نُظُم الرقابة المعروفة في تلك الفترة، كتابة تقرير واحد من قِبَل الرقيب على النص المسرحي ثم تأشيرة المراجع عليه. ولكن في هذه المسرحية وجدنا تقريرين، أحدهما للرقيب «عباس حافظ» — السابق — والآخر للرقيب «فرنسيس شفتشي» بتاريخ ١٩٣٥/٢/٢٤ الذي أكَّد على رفْض الترخيص أيضًا. ومن هنا نجد أن الرقابة قامتْ بتطورات كبيرة في نُظُمها ولوائحها، متَّخِذة هذه الرواية بداية لهذا التطور.

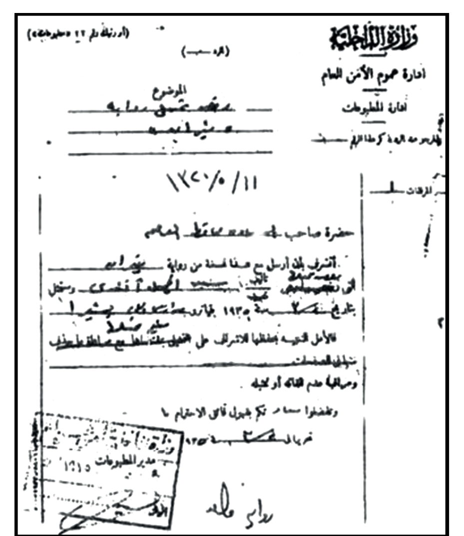
وأهم ما يُميِّز تقرير الرقيب «فرنسيس»، أنه يمثِّل التقارير التقليدية، الباحثة عن الموانع الرقابية في المقام الأول. أيْ إن الرقيب فرنسيس كان يمثل صورة الرقيب التقليدي في تطبيق النظم واللوائح بصورة صارمة،[٥٠] بعيدة كل البُعْد عن الروح النقدية، الموجودة في تقرير الرقيب «عباس حافظ». فقد جاء في تقريره: «هذه الرواية فضلًا عما يشوبها من ارتباك وخلط ولغو لا يُستطاع من حيث مغزاها وأغراضها وَصْفُها بأكثر من أنها بؤرة موبقات وكشكول للأخلاق الساقطة التي حاول المؤلف — في غير براعة — أن يُزجِيها إلى أذهان الجمهور منتحلًا كحجة له في ذلك تمثيل الدعارة لاتخاذ العبرة مما تشتمل عليه من قُبْح وإباحية واستهتار أو تنبيه الآباء — على زعمه — إلى ضرر مَنْح الحرية لفتياتهم. وهذه النغمة التي أَلِفْناها في المطبوعات من أمثال هذا المؤلف أَضْحَتْ ممجوجة لكثرة ما حَفِيَتْ بها أقلامهم فضلًا عن أن نقد الفضائح لا يستلزم إبرازها على المسرح في شكلها المعيب.»[٥١]



[٥٠] ولعل الرقيب «فرنسيس» قد تخلَّى عن وجهة نظره ككاتب مسرحي، لطول عمله في مجال الرقابة. فأسلوبه الرقابي هنا يختلف كل الاختلاف عن أسلوبه السابق في مسرحية «شيخ الحارة» في عام ١٩٢٨.

[٥١] تقرير الرقيب «فرنسيس شفتشي» المرفق بالملف رقم ١١ / ٥ / ١٣٢٠، السابق.

وأمام ما جاء بالتقررين اجتمعتِ اللجنة، ووافقتْ على الرفض بتاريخ ٢٧/٢/١٩٣٥، وأرسل مدير المطبوعات الأمر لمحافظ العاصمة بمراقبة منْع تمثيل المسرحية في ٢/٣/١٩٣٥.



وزارة الداخلية

ادارة عموم الأمن العام

ادارة المطبوعات

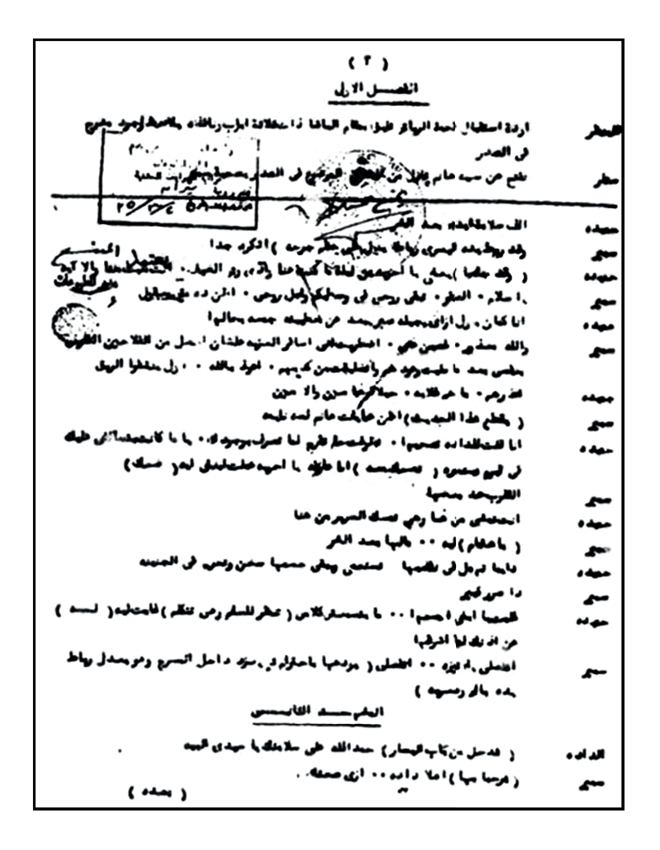
الموضوع

حضرة صاحب ... محافظ العاصمة

للعرض على حضرة صاحب العزة رئيس لجنة الرقابة وقد اتفق القارئ الأول والقارئ الثاني على سخافة هذه الرواية والرأي لعزته

والمسرحية تدور حول «عنايات» ابنة أحد الباشوات، التي تفرِّط في عفافِها مع «سمير» ذلك الوَجِيه المزيَّف، مما ينتج عن ذلك جنين ينمو في أحشائها. وتمرُّ الأحداث ونعلم أن «سمير» ما هو إلا أحد اللصوص. وبعد أن تَكتَشِف «عنايات» ذلك، يُوهِمها «سمير» بالهرب معه ليتزوَّجا بعيدًا عن والدها، بعد أن تقوم بسرقة ما في خزانة والدها بإيعاز من «سمير»، ويعلم الباشا بكل ذلك فيموت من هَوْل الصدمة. وتمرُّ الأحداث وفي الريف حيث يعيش «سمير» مُطارَدًا من قِبَل البوليس يتنكَّر من «عنايات» التي أُعجِب بها ابن عمدة البلدة، ولكن العمدة يَقِف حائلًا دون زواج ابنه من هذه الساقطة، بعد أن عَرَف عنها كل شيء. وفي أثناء ذلك يحضر إلى البلدة الريفية «رأفت» ابن خالة «عنايات» في مَهَمَّة زراعية، وعندما يرى «عنايات»، يُصمِّم على مساعدتها، وبالفعل ينجح في ذلك، بأنْ زوَّجَها لمُدِيره في المصلحة، بعد أن تزوَّج هو من ابنة هذا المدير.

وعلى الرغم من أهمية الوثائق الرقابية لهذه المسرحية، إلا أنها ابتعدتْ عن تطبيق القواعد المعمول بها في النظم الرقابية. فبشهادة الرقيب عباس حافظ، وجدنا أن المسرحية



(٢)

الفصل الأول

الصفحة الأولى من مخطوطة المسرحية.

خالية من الموانع الرقابية، ورغم ذلك تم الإجماع على رفضها. وربما يتوهَّم القارئ أن هذا الإجماع جاء إرضاءً لوجهة نظر الرقيب النقدية. ولكن الحقيقة أن الرقابة وجدتْ أن الأفضل لها الاعتماد على وجهة نظر الرقيب — البعيدة عن تطبيق قانون الرقابة فيما يتعلق بالموانع الرقابية — من أن تطبق قوانينها الصارمة، التي لا تحرم أسلوب معالجة المؤلف المسرحي فيما يتعرض له من موضوعات؛ لأن المسرحية تتعرض إلى الأُسَر الراقية من طبقة الباشوات، فيما يتعلق بتربية بناتهن، وما يُصاحِب هذه التربية من بعض التسيُّب وعدم التمسك بالتقاليد والأعراف الاجتماعية في بعض الأحيان. وهذا هو السبب الحقيقي وراء رفض المسرحية.

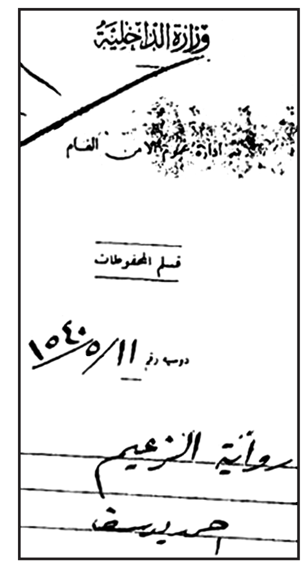


صفحة غلاف مخطوطة المسرحية.

مسرحية «الزعيم» ١٩٣٦، لأحمد يوسف

في يوم ١/١/١٩٣٦ تقدَّم «أحمد يوسف»[٥٢] مؤلِّف مسرحية «الزعيم» بطَلَب لمحافظ الإسكندرية، يطلب فيه الترخيص بتمثيل المسرحية من قِبَل الفِرْقة التمثيلية لرابطة هواة فن التفريغ بالإسكندرية، على مسرح نادي موظفي الحكومة في ٢٦/٣/١٩٣٦. وفي يوم ٣/٢/١٩٣٦ أرسل المحافظ مذكرة بهذا الشأن لمدير عموم الأمن العام بوزارة الداخلية.

[٥٢] وهو سكرتير رابطة هُواة فنِّ التفريغ بالإسكندرية في عام ١٩٣٦. وتحتفظ إدارة التراث بالمركز القومي للمسرح ببعض أعماله المسرحية، مثل ترجمته لمسرحية «الأستاذ كلينوف» عام١٩٤١، وهي تحت رقم ٧٠ بالمركز، وأيضًا تعريبه لمسرحية «لكل حقيقة» لبيراندللو عام ١٩٥٠، وهي تحت أرقام: ١٥٣٢، ١٥٥٤، ١٧١٢، ١٧١٢/أ بالمركز أيضًا.

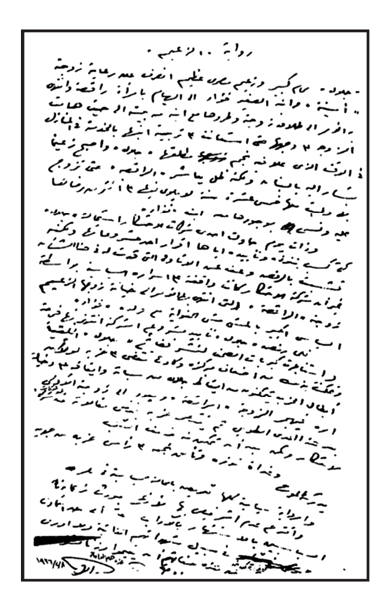

وزارة الداخلية

إدارة عموم الأمن العام

قلم المحفوظات

دوسيه رقم ١٠٤٠/٥/١١

رواية الزعيم



صورة غلاف ملف المسرحية.

وفي يوم ١٩٣٦/٢/٨ كتب أحَد الرقيبين — بتوقيع غير واضح — تقريرًا بمنْع المسرحية، اختتمَهُ بقوله: «… والرواية سياسية، كلُّها تعريضٌ بالحالة السياسية في مصر، وأقترح عدم الترخيص بها؛ لأنها صوَّرتْ زعماءنا السياسيين بالاستهتار بالآداب العامة إلى حدِّ التَّمادِي في سبيل شهواتهم الذاتية، ولا أدري لِمَن هذه صفاتهم أن يُقيموا وزنًا لشئون بلادهم العامة.»

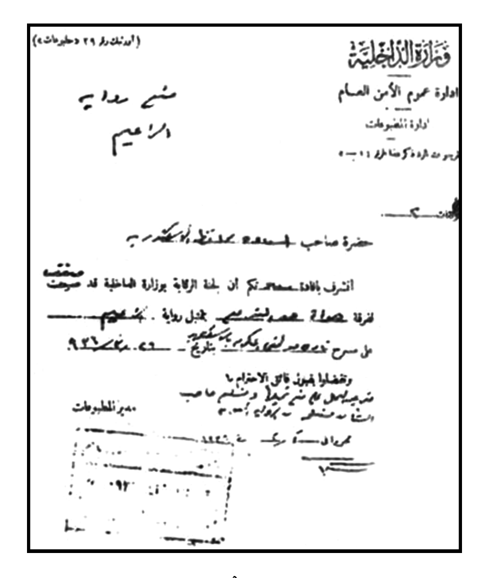
وفي اليوم التالي الموافق ١٩٣٦/٢/٩ كتب الرقيب الناقد «عباس حافظ» تقريرًا بمنع الترخيص أيضًا، قال فيه: «لستُ أدري ما سِرُّ الحُمَّى التي تولَّتِ الكُتَّاب الذين يَضَعون روايات للمسرح في الأيام الأخيرة. فهذه ثالث رواية أقرؤها تَدُور حول الزعامة السياسية في مصر. وأظن أن هذه الأخيرة «الزعيم» قد دخلتْ في موضوع دقيق للغاية؛ لأن المؤلف يريد أن يصوِّر فيها زعيم حزب الأكثرية — ويُعطِيه في الرواية من الألقاب التي تُعطَى له فعلًا في الحياة العامة كلقب «الرئيس الجليل» — كما أنه عنَّ إلى تصوير الخلافات الحزبية متحدثًا عن الخَوَنة والمنشقِّين وأعداء الوطن والذين يبيعون الذِّمَم

حتى من «أعضاء البرلمان». ولو كان الموضوع في ذاته حسنًا لما كان لنا اعتراض على الرواية، ولكن الحُمَّى الخامرة التي جعلتِ المؤلِّفين يصوِّرون الزعامة تصويرًا لا يتفق مع الاحترام الواجب لها والشخصية الخالية من المغامز والعيوب، قد حَدَتْ بهذا الكاتب إلى تصوير بطل الرواية — زعيم الأكثرية — في صورة غير لائقة؛ إذ جعله في الفصل الأول محاميًا في الأصل يهجر امرأتَه بل يُطلِّقها ويطردها من بيته هي وابنه الصغير منها؛ لأنه يعشق راقصة. ثم جعله في الفصل الثاني بعدَ خمسة عشر عامًا من حوادث الفصل الأول يتزوَّج بتلك الراقصة ويتضح له أخيرًا أنها تخونه مع ابنه من الزوجة المطلَّقة! … هذا كلام فارغ، وموضوعات لا يليق عَرضُها على الجمهور في المسارح، وأنا أوجِّه النظر إلى الصفحات ١٩، ٢٠، ٢٣، ٢٤، ٣٤ على الأخص، وهناك تأشيرات في صفحات أخرى مُعلَّمة بالأحمر … ولا يمكن السماح برواية كهذه مطلقًا.»

وفي نفس اليوم يؤشِّر سليم عز الدين مدير المطبوعات على التقرير السابق بقوله: «أرى عدم التصريح، ومع ذلك فللَّجنة الرأي الأصوب.» وبالفعل تجتمع اللجنة وتقرِّر المنْع برقم ٣٧ في ١٥ / ٢ / ١٩٣٦، وترسل إلى محافظ الإسكندرية مذكرة بهذا الشأن في نفس اليوم.[٥٣]

والمسرحية تدور حول المحامي الكبير «جلال»، وبسبب كثرة أعمالِه وتغيُّبه المستمر خارج البيت، تُطارده زوجته «أمينة» بأسئلتها اليومية … أين كنتَ؟ ولماذا تأخَّرتَ؟ … إلخ. ومن هنا تدخل حياتَه الراقصةُ «سميرة» حتى يَقَع في حبِّها. وتمرُّ الأحداث وتعلم الزوجة، التي تُواجِهه بالأمر، فتثور ثورتُه ويُطلِّقها ويطردها هي وابنه «فؤاد»، ثم يتزوَّج من الراقصة «سميرة». وبعد مرور خمسة عشر عامًا يصبح «جلال» زعيم حزب الفلاح، ومن أبرز الزعماء السياسيين في مصر. وبسبب هذه المكانة المرموقة، تحاول إحدى شركات الاحتكار الأجنبية رشوته لإتمام مشروعها في مصر. وأمام وطنية هذا الزعيم يرفض الرشوة، ويقف حيال إتمام هذا المشروع بالمرصاد. وتنجح الشركة

[٥٣] راجع ذلك في مخطوطة مسرحية «الزعيم» لأحمد يوسف بملف رقم ١١ / ٥ / ١٥٤٠ بإدارة عموم الأمن العام بوزارة الداخلية، بما يشتمل عليه من وثائق. وهذه المسرحية محفوظة الآن بالمركز القومي للمسرح تحت رقم ٤٨٨. ويلاحظ أن بالمركز نسخة أخرى لمسرحية مختلفة باسم «الزعيم» أيضًا، وهي لبول بورجيه من تعريب (حسن صديق) تحت رقم ٥١٤، وهذه المسرحية مُثلت من قِبَل فرقة رمسيس في ديسمبر ١٩٢٧.


وزارة الداخلية

ادارة عموم الأمن العام

ادارة المطبوعات

حضرة صاحب ...

أتشرف بالافادة ... أن لجنة الرقابة بوزارة الداخلية قد ...

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام

مدير المطبوعات

صورة تقرير الرقيب عباس حافظ.

صورة قرار منْع المسرحية.

في إقامة علاقة مفتَعَلة بين «سميرة» زوجة «جلال»، وبين ابنه «فؤاد» من مطلقته «أمينة». وتنشر الشركة قصة هذه العلاقة مع ماضي «جلال» في الصُّحف لتزعزِع مكانته السياسية، وتنتَقِم منه. ويعلم «جلال» بذلك فيُطلِّق «سميرة» ويعود إلى «أمينة» وابنه «فؤاد»، في الوقت الذي يقف بجانبه الشعب المصري، ويموت «جلال» في النهاية وسط تشجيع الجمهور، وتعضيد الصحف لموقفه الوطني.

وإذا أردنا مناقشة تقارير الرقباء ولجنة رفض الترخيص، سنجد أنها استندت إلى صورة هذا الزعيم العائلية، أكثر من استنادها لصورته السياسية، وهي الأهم. وأمام ذلك نقول: ما الضرر في عشق محامٍ لراقصة، ثم تطليقه لزوجته، ثم زواجه من الراقصة، ثم ندمه على ذلك فيطلق الراقصة، ويُعيد الزوجة الأولى؟ وبمعنًى آخَر: هل هذا المحامي — بما مرَّ به من ظروف اجتماعية — إذا استمر في المحاماة، ولم يصبح من الزعماء السياسيين كانت المسرحية نالت الترخيص؟ فمِن العجب أن أسباب المنْع تحددت حول الحياة الاجتماعية لرئيس حزب الفلاح، ووجدت الرقابة أن هذا النموذج خطر على الأمن العام والآداب العامة. وكأن من المفروض في المعالجات الدرامية أن يلتزم المؤلف بتغليف حياة السياسيين بغلاف من المُثُل والفضيلة، باعتبار أن هؤلاء السياسيين من نوع بشري خاص.

والحقيقة أن الرقيبين أَوْرَدَا في تقريرهما مُلخَّصًا، يُخالِف موضوع المسرحية. فقد اعتمدا كل الاعتماد على حياة ذلك الزعيم الاجتماعية، بقصْد تشويه صورة المعالَجة الدرامية لهذا الزعيم — من قِبَل المؤلف — حتى تقتنع اللجنة برفض النص. فعلى سبيل المثال لم يذكر أي رقيب أن هذا الزعيم كانت له من الأسباب، ما جعله يعشق الراقصة.[٥٤] هذا فضلًا عن ندمه الشديد بعد طلاقه لزوجته الأولى، ومحاولته للحديث معها بعد ذلك أملًا في رجوعها،[٥٥] وأيضًا رد هذه الزوجة بعد مرور الوقت عندما عرفت الحقيقة، بأن الراقصة كانت دسيسة عليه من قِبَل خصومه السياسيين.[٥٦] كل هذه الأمور تَغافَل عنها — وعن قصد — الرقيبان. وأقول: عن قصد؛ لأن المسرحية بمضمونها الحقيقي — إذا مُثِّلَتْ — تُعَدُّ مثلًا حيًّا يُقتدى به من قِبَل الجمهور المصري عامة، والمشتغلين بالسياسة خاصة.

والحق يُقال، بأن المؤلف أعطى السلاح للرقيبين لمهاجمة النص ومنعه، بتصوير الزعيم السياسي وصلته المشينة بالراقصة. ولعل المؤلف أراد بذلك أن يرمز إلى أحد زعماء الأحزاب الحقيقيين في ذلك الوقت، بدليل قول الرقيب الأول في تقريره: «والرواية سياسية ... كلها تعريض بالحالة السياسية في مصر.»

والسؤال الآن، لماذا تَغَافَل الرقيبان وأيضًا لجنة الرفض، وكل المسئولين في الرقابة — في تلك الفترة — عن الحقائق الاجتماعية التي تُفنِّد وتُعارِض أسباب الرفض الاجتماعية الموجودة بتقريري الرقيبين؟

والإجابة تكمن في نص المسرحية؛ لأن بها من الموانع الرقابية السياسية الكثير، الذي ليس من شأنه منع المسرحية فقط، بل ومحاكمة المؤلف عليها، إذا نظرنا إلى المسرحية من خلال منظور الرقابة في تلك الفترة. ولكن لا يستطيع أي رقيب أن يكشف ذلك ويمنع بسببه النص، وإلا سيُتَّهم بالخيانة وعدم الوطنية. فمن غير المعقول أن يُصرح بمسرحية — تُعرَض على الجمهور المصري في تلك الفترة — وهي تتحدث عن: بيع الوطن للأجانب، وعن الفساد، والرشوة، وشركات الاحتكار الأجنبية في مصر، وبيع حقوق المصريين للأجانب، وخيانة بعض الزعماء السياسيين في سبيل إرضاء الأجانب،

---

[٥٤] انظر المسرحية، ص٦، ٧، ٨.

[٥٥] انظر المسرحية، ص٢٠، ٢١.

[٥٦] انظر، المسرحية، ص٣٢، ٣٣، ٣٤.

ورشوة الأجانب لبعض أعضاء البرلمان، ومنع إقامة المشروعات الأجنبية في مصر، والدعوة لتحرير الشعب المصري من عبوديته للأجانب، ورفض استعباد وحماية وتدخل الأجانب في شئون مصر، والدعوة للضربة القاضية على رءوس الأعداء … إلخ هذه الموضوعات.[٥٧]

والدلائل — في المسرحية — على ذلك كثيرة، منها موقف «جلال» عندما رفض رشوة شركة الاحتكار نَجِدُه يقول لمندوب الشركة: «ثمن الوطن أغلى من كل شيء … لا يمكن لثروة العالم كله إنها تشتري مني شبرًا واحدًا … مصر اللي اشتراها أجدادنا بأرواحهم … مصر اللي روى أرضها آباؤنا بدمائهم الذكية … واللي كل حجر فيها يحدثك عن شهيد استُشهد في الدفاع عنها وعن حريتها … يستحيل إننا نبيعها بأبخس الأثمان … من أجْل عَرَض زائل ومعدن حقير.»[٥٨]

وعندما يتحدث عن بعض المصريين المرتشين، يقول: «دول خَوَنة، يستحيل إنهم يكونوا مصريين … لا بد أن الدم الأجنبي بيجري في عروقهم؛ لأن المصري الصميم يستحيل أنه يفرط في حقوق بلاده.»[٥٩]

وعندما يتحدث عن مشروع شركة الاحتكار يقول للمندوب: «… من المحال أن نأمن لكم ونترككم لتزرعوا في أرضنا جراثيم مشروعكم الخبيث ليعود علينا وعلى أولادنا من بعدنا بالويل والأهوال.»[٦٠]

وعندما يهدده مندوب الشركة بزعزعة مركزه، ومركز حزبه السياسي، يقول: «ما هذا إلا وَهْم من أوهامكم … لأن حزب الفلاح أقوى حزب؛ لأنه قام على حق، وكل ما قام على حق فهو حق … والشعب كله يعرف مبادئ حزبنا ويقدسها، فهي عنده بعد الدِّين دِين … فلن تُؤثِّر فضائحكم الكاذبة فينا … ولن يؤثر اختلاقكم ووشاية بعض المعارضين والناقمين علينا من الرءوس الأجنبية وطالبي الاحتكارات بسفالتهم على مكانتنا.»[٦١]

وعندما يتحدث مع زوجته عن دوره السياسي، يقول: «… الشعب الوادع الأمين الذي ناء منذ أجيال تحت ظُلْم الغُزاة وانكتم نَفَسُه تحت ضغط رقِّ الأجانب بأنوَّر له طريقه

[٥٧] راجع المسرحية، من ص١٨ إلى ص٢٤.

[٥٨] المسرحية، ص١٨.

[٥٩] المسرحية، ص١٩.

[٦٠] المسرحية، ص١٩.

[٦١] المسرحية، ص٢٠، ومن العجيب أن الرقيب عقَّب على ذلك، في نفس الصفحة، بقوله: «كلام عن الأجانب وشركات الاحتكار لا يصح على المسارح.»

نحو المجد والعظمة ... نحو الاستقلال والسعادة.»[٦٢] وفي موضع آخَر يقول: «... يجب أن نقدم على التخلص من كل ذلك ... لا استعباد ... لا استعمار ... لا حماية ... لا تدخُّل لأحد في شئوننا ... هذا ما نريد الحصول عليه، ولا بد من الحصول عليه، ولأجْل أن نَصِل إلى غايتنا النبيلة يجب أن نعمل بجد.»[٦٣]

والأقوال السابقة نُثبِتها على سبيل المثال لا الحصر — فالمسرحية مكتظَّة بالأقوال الكثيرة أمثال ما قدمنا — وكل ذلك كفيل بمنع المسرحية — من قِبَل الرقابة — والتذرُّع بأسباب واهية تُرضِي الرقابة ورجال الحُكْم، وتغلق أفواه الكُتَّاب. أيْ إن الرقابة وقفت — كعادتها في هذا الوقت — حائلًا بين فِكْر الكاتب وبين الجمهور المصري. وعملت في صالح رجال السياسة، أكثر من عملها في صالح الشعب.

مسرحية «البروفة» ١٩٣٦، لعثمان حمدي

في أواخر مايو ١٩٣٦ تقدَّم نادي الموظفين للتمثيل والموسيقى والأدب بدمنهور بطلب لمدير المطبوعات من أجْل التصريح له بتمثيل مسرحية «البروفة»[٦٤] لعثمان حمدي.

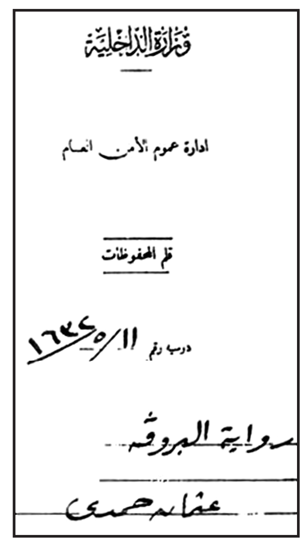
وأحداث المسرحية تدور في مكتب وزير الحقانية، الذي يقوم بتجهيز مذكرة بشأن قانون الصحافة الجديد، لعرضها على مجلس الوزراء الذي سينعقد بعد دقائق معدودة. وفي نفس اللحظة يدخل عليه الخادم ليخبره بأن هناك شابًّا يلبس ملابس تشخيصية (تمثيلية) يريد مقابلته. فيوافق الوزير، ويدخل الشاب الذي يمسك بسيف يشهره في وجْهِ الوزير ويتَّهِمه بالخيانة والمتاجرة بالقوانين ضد الشعب ... إلخ هذه الاتهامات. وهنا يطلب الوزير من الخادم القبض على هذا الشاب المجنون. ولكن الشاب يُغيِّر من لهجته وتصرفاته الجنونية ويطلب بهدوء من الوزير أن يصرف الخادم ليتحدَّث معه

---

[٦٢] المسرحية، ص٢٠، وقد عقَّب الرقيب على ذلك، في نفس الصفحة، بقوله: «تُحذَف؛ حكم قاسي على مصر لا يقول به غير أعدائها.»

[٦٣] المسرحية، ص٢٣، وقد عقَّب الرقيب على ذلك، في نفس الصفحة، قائلًا: «كلام حزبي لا يتناسب مع الظرف الحالي في مصر.»

[٦٤] عثمان حمدي، مسرحية «البروفة»، وهي محفوظة بملف رقم ١١ / ٥ / ١٦٣٢ بقلم المحفوظات بإدارة عموم الأمن العام بوزارة الداخلية. وهي الآن محفوظة بإدارة التراث بالمركز القومي للمسرح والموسيقى تحت رقم ٢٨٤.



غلاف ملف المسرحية.

الصفحة الأولى من مخطوطة المسرحية.

في أمرٍ مُهِمٍّ. وأمام هذا التغيير المفاجئ يأمر الوزير الخادم بالانصراف، فيشرح الشاب الموقف بجدِّيَّة قائلًا: إنه شاب يهوى التمثيل، وقد جاءتْه الفرصة لتمثيل دور وزير، وضمن المشاهد المطلوبة منه تمثيل دور الوزير بعد أن يُوجِّه له أَحَدُ الشُّبَّان الإهانات المتلاحقة. فأراد أن يَرَى ذلك الموقف على الحقيقة، فقام بما قام به منذ لحظات. أما لماذا اختار وزير الحقانية بالذات؛ ذلك لأنه أفضل وزير من وجهة نظره. فيفهم الوزير الموقف ويشكر الشاب على حُسْن إتقانه للتمثيل، ويشكر الشاب بدوره الوزير على تشجيعه للتمثيل. وتنتهي المسرحية بالمصافحة بين الوزير والممثل.

وفي يوم ٢٦ / ٥ / ١٩٣٦ كتب الرقيب «أحمد الفقي» تقريرًا بالموافقة على تمثيل المسرحية بشرط استبدال شخصية الوزير، قائلًا: «... وأَرَى أن تُستبدَل شخصية الوزير بشخصية أخرى؛ لأنه لا يَلِيق مطلقًا أن يوجَّه للوزير ما وجَّهَه الممثِّل من العبارات المذكورة بهذه القطعة وبدون ذلك لا يجوز التصريح.»

وفي نفس اليوم كتب الرقيب «علي شافعي» تقريرًا بالموافقة على الترخيص بدون أية ملاحظات. ولكن مدير المطبوعات «سليم عز الدين» أشَّر على تقرير الرقيب «على شافعي»

بتأشيرة قال فيها: «أرى تغيير شخصية الوزير ويستحسن وضع لقب «الحاكم» بدل الوزير وبغير ذلك لا يُصرَّح.»

تقرير الرقيب أحمد الفقي.

تقرير الرقيب علي شافعي وتأشيرة سليم عز الدين.

وإذا نظرنا إلى شرط الرقيب أحمد الفقي سنجده منطقيًّا من وجهة نظر الرقابة. أيْ أن تستبدل شخصية الوزير بشخصية أخرى. فمن الممكن أن تكون شخصية مدير مصلحة حكومية أو رئيس ديوان أو … إلخ من هذه الشخصيات. أما طلب مدير المطبوعات بأن تستبدل شخصية الوزير بشخصية الحاكم، فهذا أمر غير منطقي! فهل المدير يريد حماية وزير الحقانية من الإهانات الموجَّهة له من الممثِّل، ولا يريد حماية الحاكم منها؟! ومن المؤكد أن مدير المطبوعات يريد السخرية من المؤلف، أو يريد رفض المسرحية بصورة تهكمية. والدليل على ذلك أن المؤلف — من المؤكد — رفض استبدال شخصية الوزير بشخصية الحاكم؛ لأن المسرحية رُفضت من قِبَل الرقابة بتاريخ ١٠ / ٦ / ١٩٣٦، واقتراح تبديل الشخصية كان في ٢٦ / ٥ / ١٩٣٦.

وبقراءة المسرحية اتضح لنا أن الرفض جاء بسبب خوف الرقابة من فكرة المسرحية — رغم طرافتها — على أنها تتحدث عن الواقع في مصر بصفة عامة، وعن وزير الحقانية

بصفة خاصة. فالممثِّل — أو الشاب — وجَّه للوزير العديد من السلبيات، التي من الممكن أن تكون فيه من حيث الواقع، حتى ولو كانت على سبيل التمثيل، كما تؤكد بذلك المسرحية.

فالممثل أثناء مواجهته للوزير قال له: «... يا لهذا الحظ الطائش! يُرفَع السوقة الدهماء إلى قمة المجد والشهرة ويُترَك الأكفاء ذوو القلوب الكبيرة العالية يُعانون من شَظَف العيش وبأساء الحياة ما لا قِبَل لهم باحتماله ... إني أمام وزير الحقانية حارس العدالة. وليِّ الله على ذِمَم الأفراد وحقوق الجماعات، أتيتُ إليك لأناقشك الحساب عما تقدَّم من آثامك وجرائمك ... ها أنت تعترف بالخيانة الوطنية العظمى أخطر ما يمكن أن يتهم به إنسان في هذا الوجود.»[٦٥]

فنحن نظن أن الرفض جاء بسبب هذه العبارات وغيرها مما في المسرحية. ومن المؤسِف أن مدير المطبوعات يتهكَّم على المسرحية ويسخر من المؤلف؛ لأنه لا يريد أن توجَّه هذه العبارات لوزير الحقانية، ويُطالب بتوجيهها إلى الحاكم في حالة استبدال شخصية الوزير بشخصية الحاكم، إذا أراد المؤلف الترخيص بمسرحيته.

وهكذا تستمر الرقابة في تعسُّفها ضدَّ المُبدِعين من المؤلِّفين المسرحيين، وحجب أفكارهم عن الجمهور. فالرقابة — في ذلك الوقت — لا تريد أي عمل إبداعي — أو مسرحي — يكشف للناس واقِعَهم، ويتحدث عن السلبيات الحقيقية في مصر. أيْ إن الرقابة تريد من الشعب المصري أن يعيش في تغييب مستمر عن واقعه الحقيقي. وفي نفس الوقت تقف بالمرصاد أمام أي فكر يكشف هذا الواقع أو يقوم بتنبيه الشعب، أو يجعله — على أقل تقدير — يفكر في هذا الواقع بصورة إيجابية وجدية.

مسرحية «جريمة في الريف» ١٩٣٦، لقلادة ميخائيل ولطيف إبراهيم

في ١٩٣٦/٨/٢٣ تقدَّم لطيف إبراهيم رئيس فرقة الجهود الجبارة بطلب لمدير المطبوعات من أجْل الترخيص له بتمثيل مسرحية «جريمة في الريف»[٦٦] بتياترو

---

[٦٥] المسرحية، ص٣.

[٦٦] قلادة ميخائيل ولطيف إبراهيم، مخطوطة مسرحية «جريمة في الريف»، وهي محفوظة بملف رقم ١١/٥/١٦٩٠ بقلم المحفوظات بإدارة عموم الأمن العام بوزارة الداخلية، وهي الآن محفوظة بإدارة التراث بالمركز القومي تحت رقم ٣٨٠.

الماجستيك من خلال فرقة الجهود الجبارة للتمثيل والسينما في ١١/٩/١٩٣٦ وهي لقلادة ميخائيل ولطيف إبراهيم.

حضرة المحترم صاحب العزة

بعد تقديم واجب الاحترام . اما بعد

مرسلين لعزتكم رواية "جريمة في الريف" راجين التصديق

عليها بأمركم العالي - وسنمثل انشاء الله على مسرح

تياترو الماجستيك مع عيد النيروز في ١١ سبتمبر سنة ١٩٣٦

وستقوم بتمثيلها فرقة الجهود الجبارة للتمثيل والسينما

شارع شبرا نمرة ٤٥ بمصر - وتفضلوا عزتكم

بقبول تحياتنا

رئيس فرقة الجهود الجبارة

لطيف ابراهيم

٢٢-٨-١٩٣٦

وفي ١٩٣٦/٨/٢٩ كتب الرقيب «إبراهيم حسني ميزار» تقريرًا برفض المسرحية قال فيه: «... هذه الرواية منقولة ببعض تصرُّف من رواية «بنات الريف» للأستاذ يوسف وهبي، وقد شوَّه المؤلفان وقائعَها فلم تأتِ كرواية «بنات الريف» المصرَّح بتمثيلها وأرى عدم الموافقة على تمثيلها.»

وفي ١٩٣٦/٩/٥ كتب الرقيب «علي شافعي» تقريرًا برفض المسرحية أيضًا قال فيه: «... الرأي: عدم الترخيص بتمثيل الرواية لنبوِّها عن الذوق السليم وحُسْن الآداب والأخلاق. فضلًا عمَّا فيها من الحملة على أصحاب المناصب الكبيرة (راجع صحيفة ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧).» وفي ١٩٣٦/١٠/١ أرسل مدير المطبوعات خطابًا إلى محافظ القاهرة بمنع المسرحية من التمثيل.

والمسرحية تدور حول «حمدي» بك الثري الذي يمتلك الأراضي الشاسعة، وفي أحد الأيام يذهب مع بعض الأصدقاء لقضاء نزهة وسط أراضيه، وبعد شرب الخمر تحضر إليه «وردة» ابنة شيخ الخفر فيُغرِّر بها بعدَ أنْ أعطاها خاتمه على أمل الزواج منها. ولكن بعد أن أفاق من سُكْرِه تنصَّل من وَعْدِه. وبعد أعوام كثيرة أصبح «حمدي» قاضيًا كبيرًا. وفي أثناء إحدى القضايا المتَّهم فيها أحَدُ الشبان، تُدخُل أمُّ المتهم لتُدافِع عن ابنها، وتُظهِر للمحكمة أنها السبب في ضياعه؛ لأنها في يوم من الأيام سلَّمتْ نفسَها لأحد الأثرياء. وبعد أن تنتهي من حديثها تتعرَّف على القاضي، وتَظهَر الحقيقة بأن القاضي هو حمدي بك الذي غرَّر بها منذ سنوات، وهذا الشاب المتَّهم هو ابنه.

وإذا نظرنا إلى أسباب المنع عند الرقيب «إبراهيم حسني ميزار» سنجدها تتمثَّل في أن المسرحية منقولة بصورة مشوَّهة من مسرحية «بنات الريف» — المصرَّح بها — ليوسف وهبي، وأنها جاءتْ بصورة مختلفة عنها. وبقراءة المسرحيتين وجدنا أن مسرحية «جريمة في الريف» هي نفسها مسرحية «بنات الريف»[67] بصورة مختصرة، مع تغيير

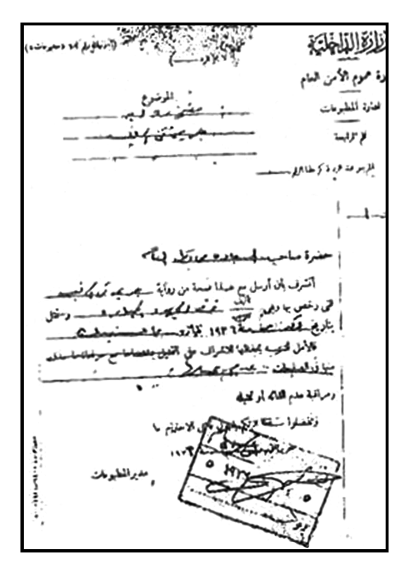
[67] يوسف وهبي، مسرحية «بنات الريف»، وهي محفوظة بملف رقم ١١ / ٥ / ١٥٣٢ بقلم المحفوظات بإدارة عموم الأمن العام بوزارة الداخلية. وقد حصلت على ترخيص رقم ١٤ بتاريخ ٢٨ / ١ / ١٩٣٦.

أسماء الشخصيات. وبالرغم من ذلك نالتْ «بنات الريف» الترخيص، ورفضتِ الرقابة «جريمة في الريف»!

رواية

(جريمة في الريف)

تقرير الرقيب علي شافعي.



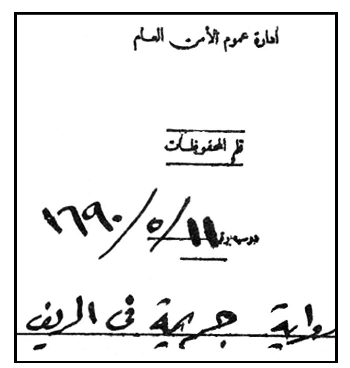
قرار منع المسرحية.

فهل سبب قبول الأولى أنها من تأليف «يوسف وهبي» صاحب الشهرة الكبيرة، وسبب رفض الثانية أن أصحابها من كُتَّاب المسرح المغمورين؟! ولو كان الرقيب اعتمد في رفضه على أن مسرحية «جريمة في الريف»، مسروقة من مسرحية «بنات الريف» — للتَّشابُه المتطابق بينهما — لكنا حسبنا له هذا الموقف الإيجابي؛ لأننا كما ذكرنا من قبلُ لا نُقِرُّ بالسرقة الأدبية.

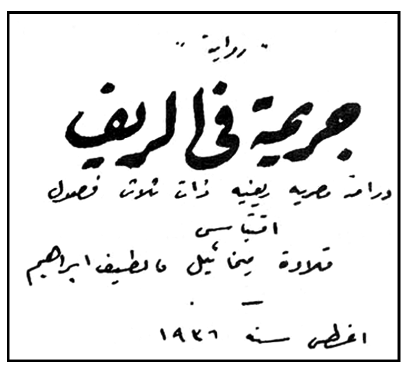
أما أسباب الرفض عند الرقيب «علي شافعي» فتمثَّلتْ في الابتعاد عن الذَّوْق السليم وحسن الآداب والأخلاق، فضلًا عمَّا فيها من الحملة على أصحاب المناصب الكبيرة. أما بالنسبة إلى الابتعاد عن الذوق السليم، فلا نعلم على وجه التحديد ما مقياس الذوق السليم في التأليف المسرحي عند الرقيب حتى نناقشه فيه! ونحن نعتقد أن هذه العبارة من العبارات الروتينية التي يتذرَّع بها الرقباء للتأثير على لجنة الرفض. أما ابتعاد المسرحية عن حُسْن الآداب والأخلاق، فحقيقة الأمر أن المسرحية بعدت كل البُعْد عن سوء

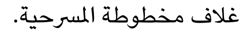
الأخلاق والآداب، فقد جاءت على عكس ما أراد الرقيب أن يُوهمنا. رغم أن بالمسرحية دلائل تُشير على السُّكْر والعربدة وحادثة اعتداء على الشَّرَف. ورغم ذلك لم نشاهد هذه الدلائل أو قرأنا عنها في المسرحية، ولكننا عرفناها عن طريق الإيحاء دون إظهارها في النص، بعكس ما جاءت في مسرحية «بنات الريف» ليوسف وهبي بصورة ملموسة وممثَّلة على خشبة المسرح. أما اعتماد الرقيب على أن المسرحية تَشُنُّ حملة على أصحاب المناصب الكبيرة. فالردُّ على ذلك يَسِيرٌ جدًّا، ويتمثل في أن هذه المناصب، هي نفسها المناصب في مسرحية «بنات الريف»، والمنصب كان منصب القاضي في المسرحيتين، والفارق الزمني بين ترخيص «بنات الريف» ورفض «جريمة في الريف» كان ثمانية أشهر.

والحقيقة في منع هذه المسرحية — والتي تنطبق أيضًا على مسرحية «بنات الريف» المُرخَّص بها — يأتي من خلال قراءتها؛ لأنها تحدَّثتْ عن بعض السلبيات في مصر في ذلك الوقت — وهي نفس السلبيات الموجودة في «بنات الريف» المُرخَّص بها — والتي من شأنها تعرية المجتمع المصري أمام الجمهور، في حالة تمثيل المسرحية. وهو الأمر الذي تخشاه الرقابة.



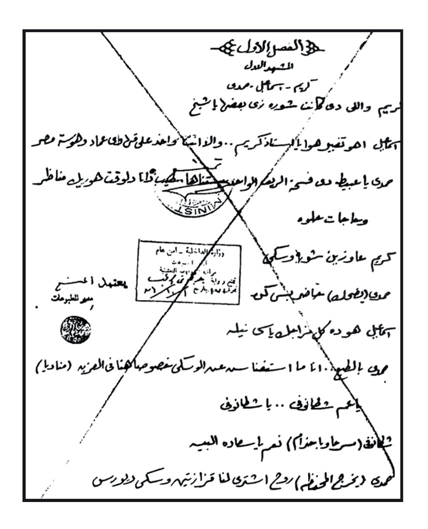
غلاف ملف المسرحية.




غلاف مخطوطة المسرحية.

فالمسرحية تحدثت عن انتشار الفقر وتفشِّي الأزمة الاقتصادية مما أدَّى إلى انتشار الجريمة من أجْل استمرار الحياة،[٦٨] وأيضًا الحديث عن انتشار التسوُّل وفكرة تشويه

[٦٨] راجع، مسرحية «جريمة في الريف»، ص٦.



الفصل الأول

المشهد الأول

كريم - إسماعيل - حمدي

كريم والله دي كانت شورة زي بعضها يا شيخ

وساجات حلوه

كريم عاوزين شوية وسكي

يا عم شطانوفي .. يا شطانوفي

شطانوفي (مسرعا وباحترام) نعم يا سعادة البيه

الصفحة الأولى من مخطوطة المسرحية.

أجساد المتسوِّلين من أجْل استرحام الناس كي يعطفوا عليهم.[69] هذا بالإضافة إلى دفاع «وردة» عن ابنها في المحكمة، قائلة: «... وأنتم يا كبار البلد والمتعلِّمين والظاهرين فيها بتكتبوا عن الشَّرَف كتير في الجرانين ولكن إيه الفايدة مادام أنتم ما بتمشوش عليها. هو بس كلام عن الشرف وحبر على ورق.»[70] وعندما تتكشَّف الحقيقة في نهاية المسرحية أمام «حمدي» القاضي، يقول: «... أنا لا أستحق أن أتبوَّأ هذا المنصب الذي أنا فيه الآن ... أنا المجرم الحقيقي ... أنا المجرم الأثيم ... أنا الوحش الكاسر صاحب الرُّتَب الذي انتزعت منها شرفها ... مع إني رجل من رجال القانون ... أنا رجل الحرية والمساواة الذي أحكم على المجرمين، بل أنا منهم ... أنا المجرم المستهتر بالحياة لا أستحق هذا المنصب ...»[71]

[69] راجع، المسرحية، ص٢٣.

[70] المسرحية، ص٢٧.

[71] المسرحية، ص٣٠.

وتعتبر هذه المسرحية دليلًا على تناقض وتخبُّط الرقابة المسرحية في أحكامها الرقابية أمام النص الواحد. فبالرغم من أن الموضوع واحد في مسرحيتَيْ «بنات الريف»، و«جريمة في الريف»، إلا أنها رخَّصتْ بالأولى ومنعتِ الثانية. مع أن أسباب منع الثانية تنطبق وبصورة أكبر على الأولى. وهذا يدل على وجود بعض المجاملات أو المصالح المشتركة بين بعض رجال الرقابة وبين كبار المؤلِّفين، أو أصحاب الفِرَق الكبرى، أمثال يوسف وهبي. مما يؤكد على أن الرقابة في ذلك الوقت كانت لا تنتقي رجالها بصورة جيدة.

تعقيب

من الملاحظ على النصوص المسرحية السابقة، أن الرقابة اعتمدت على أسباب واهية، لا تُعتبَر من الأسباب القوية المعمول بها في النظم الرقابية لرفض النصوص المسرحية، التي تمس الآداب العامة ومصالح الدولة العليا، كما هو معروف. وهذا الموقف من قِبَل الرقابة راجع إلى أنها كانت ممثِّلة لأُولِي الأمر في البلاد — المهيمنين على الرقابة — سواء من الأجانب المحتلين لمصر، أو من المصريين المساندين لهؤلاء الأجانب؛ لذلك كله كان الرقيب يبحث وينقِّب عن أي سبب من الأسباب الواهية، ليبني عليه رفض المسرحية. وذلك إذا شعر بأن المسرحية تتحدث عن الوطنية، أو تمس من قريب أو من بعيد الاحتلال والاستعمار، أو تقوم بالتركيز على أية سلبية من سلبيات الحياة في مصر وقت كتابتها. فأي أمر من هذه الأمور كفيل بمنع المسرحية.

فالرقابة في تلك الفترة كانت «تطبق دستورًا غير مكتوب؛ أيْ إنها تطبق القواعد التي تُلائِم زَمانَها ووَقتَها وطبيعة الكيان السياسي والاجتماعي السائد في كل مرحلة من مراحل التاريخ، وكل ما يصنعه الرقيب هو أن يقوم بعملية موازنة دقيقة تتوزعه دوافع — لعل بعضها أن يكون متعارضًا.»[٧٢]

ومن الغريب أن الأسباب الحقيقية في رفض النصوص المسرحية، كانت غير معلَنة من قِبَل الرقابة، بل ولم يُسجِّلْها أيُّ رقيب في تقريره. فهذه الأمور — من وجهة نظر الرقابة وأُولِي الأمر — تحثُّ المشاهد على التفكير في واقعه، ومن الممكن أن تؤدِّي به إلى التذمُّر أو محاولة تغيير هذا الواقع. وهذا التفكير حاولتِ الرقابة بشتَّى الطرق ألَّا يَصِل

[٧٢] اعتدال ممتاز، «مذكرات رقيبة سينما»، السابق، ص٣٦.

إلى المشاهد، ليعيش فترة طويلة من حياته بعيدًا عن مشاكله ومشاكل وطنه. وفي الوقت نفسه حجبت الرقابة أفكار المؤلف من الوصول إلى مستحقِّيها من الشعب المصري.

فمسرحية «دار العجائب» عام ١٩٢٣، رفضتْها الرقابة مستندة إلى تهكُّمها على أحد الملوك الأجانب، من أجْل عدم وصول أفكارها الحقيقية للشعب المصري؛ لأنها تدعو إلى وجوب أن يكون الحاكم من عامة الشعب البسيط، الذي تكمن فيه قوة الحُكم. كما رفضت أيضًا مسرحية «الرقيق الأبيض» عام ١٩٢٥ مستندة إلى ما بها من عبارات خادشة للحياء. والحقيقة أنها تدعو الشعب المصري للقيام من سُباته من أجْل التحرُّر من الاستعمار؛ ولهذا السبب أيضًا تمَّ رفض مسرحية «الجواري في عهد هارون الرشيد» ١٩٣٤. أما مسرحية «الزعيم» ١٩٣٦ فقد رفضتْها الرقابة بعد أن فسرت موضوعها بصورة مخالفة للواقع؛ لأنها تحدثت عن بعض المصريين المنحرفين ممن باعوا الوطن للأجانب، كما لمست بعض السلبيات مثل الرشوة، وأخيرًا تأكيدها على رفض الاستعمار والتدخل الأجنبي في شئون مصر.

وفي ذلك تقول اعتدال ممتاز: «كانت الرقابة قبل ثورة ٢٣ يوليو١٩٥٢ أداة تحمي النظام السياسي والاجتماعي القائم وقتذاك، والذي كان يقع في إطار النظم الملكية التي تعتبر الدستور منحة منها للشعب، ذلك أنه كان لزامًا عليها أن تمنع ما يمس النظام الماضي، كما أنها كانت تحذف أيَّ مشهد يُشير إلى تمرُّد بعض العامة أو الفلاحين من البسطاء على مَلِك أو أيِّ حاكم أو أيِّ طاغية.»[٧٣]

وإذا كان سلاح الرقابة في المنْع، تمثَّل في البحث عن أسباب واهية للرفض، فما هو سلاحها في الرفض عندما لم تَجِدْ هذه الأسباب؟! ... سلاحها هو عرقلة إجراءات الترخيص، أو تطبيق مبدأ المحسوبية إرضاءً لأشخاص آخرين من مصلحتهم عدم عرض النص. فمسرحية «شيخ الحارة» عام ١٩٢٨، خالية من الموانع الرقابية القانونية، ومن هنا لم تجد الرقابة أي سبب لرفضها؛ لذلك عمدت إلى عرقلة إجراءات الترخيص، حتى جاء موعد التمثيل ولم تحصل المسرحية على الترخيص اللازم فصرفت الفرقة النظر عن تمثيلها. وهذا التصرف جاء من قِبَل الرقابة لأن المسرحية تحدثت أيضًا عن الوطنية ووجوب الوقوف أمام الاحتلال، كما أظهرت سلبيات هذا الاحتلال في مصر. ومسرحية «لبخت دكتور» عام ١٩٣١ رفضتْها الرقابة إرضاءً لوجهة نظر الرقيب الشخصية.

[٧٣] اعتدال ممتاز، «مذكرات رقيبة سينما»، السابق، ص٣١.

ومسرحية «نيران» ١٩٣٥ رفضتْها الرقابة، رغم اعتراف الرقيب بأنها خالية من الموانع الرقابية القانونية، إرضاءً للطبقة الأرستقراطية في مصر؛ لأن المسرحية تصوِّر هذه الطبقة بعدم التمسك بالتقاليد والأعراف الاجتماعية الأصيلة. ومسرحية «جريمة في الريف» عام ١٩٣٦ رفضتْها الرقابة أيضًا إرضاءً ليوسف وهبي وفرقته؛ لأن موضوعها متشابه إلى حدٍّ كبير مع مسرحية «بنات الريف» ليوسف وهبي، والمرخص بها في نفس العام. علمًا بأن الموانع الرقابية القانونية الموجودة في «جريمة في الريف» — من وجهة نظر الرقابة — هي نفسها الموانع الرقابية الموجودة في «بنات الريف».

وهكذا وقفت الرقابة بالمرصاد أمام الإبداع المسرحي الخلَّاق والبنَّاء، من أجْل عدم وصوله إلى المشاهد المصري، المتعطِّش لِمثْل هذه الأفكار — في ذلك الوقت — ليُغيِّر من واقعه في ظل الاحتلال الأجنبي. ومن جهة أخرى أصابتِ الرقابة كُتَّاب المسرح بالإحباط، عندما رفضتْ نصوصَهم، وهم في بداية الطريق نحو المجْد الأدبي، فمنهم مَن توقَّف عن الكتابة المسرحية؛ أمثال عثمان حمدي، وقلادة ميخائيل، ولطيف إبراهيم، ومنهم من قلَّل من إنتاجه المسرحي؛ أمثال حسين فهمي، وسيد الجمل.

والجدول التالي يوضِّح لنا بعض أسماء المسرحيات المرفوضة رقابيًّا، وغير المستخدمة في هذه الدراسة لعدم وجود وثائق رقابية مُلحقة بنصوصها. والمتأمِّل في معظم أسماء كُتَّابها سيجد أنها أسماء مجهولة لنا الآن. فبسبب تعنُّت الرقابة طَوَى الزمانُ هذه الأسماء كما طَوَتِ الرقابة أعمالَها المسرحية. تلك الأعمال التي تشترك مع النماذج السابقة في أنها كانت مسرحيات فكرية وطنية ثائرة على الأوضاع الشاذة، حتى في موضوعاتها الكوميدية، التي كانت ساخرة من الأوضاع السيئة في مصر في ظل الاحتلال:

عنوان المسرحية	الكاتب	تاريخ الرفض
دي مراتي أو شيء يجنن	محمود عبد المجيد فهمي	٢٧ / ٥ / ١٩٢٨
عثمان الحادي عشر	بديع واصف	٥ / ١ / ١٩٢٩
حرامي الفراخ	أحمد المسيري	٢٨ / ٤ / ١٩٢٩
أرض الفراعنة	مصطفى أحمد	٦ / ١٠ / ١٩٣١
صحصح	صالح سعودي	١٩ / ١٠ / ١٩٣١
سرير العريس	سيد قدري	١٢ / ١١ / ١٩٣١

عنوان المسرحية	الكاتب	تاريخ الرفض
صاحب بالين	أحمد زكي السيد	١٦ / ١١ / ١٩٣١
رسول الموت	يوسف قطب	١٩٣٢
رئيس التحرير	سعد الشريف	٤ / ٨ / ١٩٣٢
صحن عجة	أمين عطا الله	١٠ / ٦ / ١٩٣٣
الزواج موديل ١٩٣٣	محمد شوقي	١٠ / ٦ / ١٩٣٣
السلطان عبد الحميد	إسكندر فخر الدين	٢٨ / ١٠ / ١٩٣٣
الأسطى فتح الله	عبد اللطيف جمجوم	١٠ / ١٢ / ١٩٣٣
الدنيا بخير	حسني الحسيني	١٩ / ١٢ / ١٩٣٤
مع السلامة	طلعت حسن	٢٣ / ١ / ١٩٣٦
أعاقب نفسي	إسماعيل وهبي	٦ / ٣ / ١٩٣٦
إسكندرية في الصيف	محمد إسماعيل	١٠ / ٦ / ١٩٣٦
التأمين على الحياة	فرقة ماري منصور	١٠ / ٦ / ١٩٣٦
معرض الغزل	فرقة حورية محمد	١٠ / ٦ / ١٩٣٦
فضائح المجتمع	عبد الحميد زكي	١٠ / ٦ / ١٩٣٦
قلوب محطمة	زكي جرجس سيدهم	١ / ١٠ / ١٩٣٦
دمعة وابتسامة	زكي جرجس سيدهم	١ / ١٠ / ١٩٣٦
هو أو هي	محمد حداية	١٣ / ١٢ / ١٩٣٦
دقة بدقة	سعد الشريف	١٣ / ١ / ١٩٣٧
بعد ما شاب	عبد العزيز أحمد	١٦ / ١ / ١٩٣٧
توبة من دي النوبة	طلعت حسن	٢١ / ١ / ١٩٣٧

ولعل القارئ يتساءل … لماذا لم تتطرق الدراسة إلى الأعمال المسرحية المرفوضة لكبار الكُتَّاب في هذه الفترة؟! والإجابة يسيرة جدًّا … فكبار الكُتَّاب في ذلك الوقت من مؤلِّفين ومترجمين ومعرِّبين ومقتَبِسين، كانوا أمثال: أمين صدقي، وبديع خيري، ونجيب الريحاني، وعزيز عيد، ويوسف وهبي، وفرح أنطون، وإبراهيم المصري، وعبد الحليم دلاور، وعبد الرحمن رشدي، وإبراهيم رمزي، وعباس علام، وجورج مطران، ووداد عرفي،

وحسن فايق، وسليمان نجيب، وإستفان روستي، وإسماعيل وهبي، وفهيم حبشي … وكتاباتهم المسرحية كانت تتمثل في ثلاثة أنواع لا رابع لهم إلا في القليل النادر:

فالنوع الأول: «مسرحيات كوميدية»، مثل: «البربري حول الأرض»، و«البربري في الجيش»، و«عثمان حيخش دنيا»، و«كشكش في الحبشة»، و«كشكش في الجيش»، و«التلغراف»، و«علي نور الدين»، و«أديني جيت»، و«شهر العسل»، و«خاتم سليمان»، و«ألف ليلة وليلة»، و«الليالي الملاح»، و«أهو كده»، و«لوكاندة الأنس»، و«مملكة العجائب»، و«إللي فيهم»، و«كان زمان»، و«الشاطر حسن»، و«إمبراطور زفتى»، و«أيام العز»، و«قنصل الوز»، و«مراتي في الجهادية»، و«بنت الشبندر»، و«سوسو هانم»، و«مجلس الأنس»، و«طاقية الإخفاء»، و«اسم الله عليه»، و«عقبال عندكم»، و«مرحب»، و«قلنا له»، و«فهموه»، و«لسه»، و«راحت عليك» … إلخ هذه المسرحيات الكوميدية.

والنوع الثاني: «المسرحيات المترجمة والمعرَّبة» من المسرحيات العالمية، مثل: «هملت»، و«لويس الحادي عشر»، و«ماري تيودور»، و«فران البندقية»، و«غادة ليون»، و«غادة الكاميليا»، و«المرحوم»، و«بلانشت»، و«النائب هالير»، و«طاحونة سفاريا»، و«ناتاشا»، و«الشعلة»، و«الأب ليبونار»، و«سيرانو دي برجراك»، و«كاترين دي مدسيس»، و«الكونت دي مونت»، و«الممثل كين»، و«مكبث»، و«أوديب الملك»، و«عطيل»، و«مدام سان جين»، و«المستر فو»، و«النسر الصغير»، و«هرناني»، و«توسكا»، و«مضحك الملك»، و«الميت الحي»، و«كارمن»، و«حانة مكسيم» … إلخ هذه المسرحيات.

والنوع الثالث: «المسرحيات التاريخية»، مثل: «الناصر»، و«أبطال المنصورة»، و«كليوباترا»، و«مجد رمسيس»، و«توت عنخ آمون»، و«حور محب»، و«محمد علي باشا»، و«نابليون»، و«نيرون» … إلخ.

والملاحظ على هذه الأنواع أنها خالية من الموانع الرقابية الحقيقية؛ أيْ إنها خالية — كما مر بنا — من التحدُّث عن الواقع، أو عن الاستعمار، والوطنية، ورصد سلبيات الشعب المصري … إلخ، فالمسرحيات الكوميدية كانت موجَّهة في المقام الأول إلى الإضحاك والترفيه فقط. أما المسرحيات المترجمة والمعرَّبة، فكان يُنظَر لها على أنها مستوردة وأن موضوعاتها لا تَمُتُّ بأية صلة إلى مجتمعنا المصري، أو بسياسته العليا. أما الموضوعات التاريخية، فكانت موجَّهة بصفة عامة نحو التاريخ الفرعوني، أو الإسلامي، مع خلوِّها من أيِّ رمز أو إسقاط.

وعندما يقع أي كاتب مسرحي مشهور — من الكُتَّاب السابقين — في المحظور الرقابي — وهو النوع الرابع من الكتابة المسرحية عند هؤلاء المشاهير — بأن يُضمِّن مسرحيته بعض الرموز أو الإسقاطات، أو يتعرَّض ولو من بعيد لبعض السلبيات في واقعه، كانت الرقابة ترفض نصَّه، ولكن على استحياء؛ لأنها سرعان ما تلتمس له العذر لمكانته أو لمكانة الفرقة التي ستمثل النص، فتوافق على المسرحية بعد ذلك. والأمثلة على ذلك كثيرة.

فمسرحية «الحب بالعافية» أو «الأغراض» لحسن فايق، رفضتْها الرقابة في ٤ / ٩ / ١٩٢٣. ورغم هذا الرفض مثَّلتْها فرقة فكتوريا موسى.[٧٤] ومسرحية «مدام فهمي» رفضتْها الرقابة في مايو ١٩٢٤، ومثَّلتْها فرقة علي الكسار في يونية من نفس العام.[٧٥] ومسرحية «الشرف والوطن» تعريب جورج مطران، رفضتْها الرقابة في ١٠ / ٨ / ١٩٢٤، ومثلتْها فرقة جورج أبيض في سبتمبر ١٩٢٤.[٧٦] ومسرحية «السلطان عبد الحميد» من تأليف وداد عرفي، رفضتْها الرقابة في ١٦ / ١٢ / ١٩٢٧، ومثلتْها فرقة فاطمة رشدي في ٥ / ١ / ١٩٢٨.[٧٧] ومسرحية «الصليب والهلال» ليوسف وهبي، رفضتْها الرقابة في يولية ١٩٣٣ ومثلتْها فرقة رمسيس بعد ذلك.[٧٨] ومسرحية «هوانم اسبور» لعبد الرحمن رشدي، رفضتْها الرقابة في ٢٧ / ٥ / ١٩٣٣ ومثلتْها فرقته في ٣١ / ٨ / ١٩٣٣.[٧٩] ومسرحية «بنات الريف» ليوسف وهبي، رفضتْها الرقابة في ٢٢ / ١ / ١٩٣٦، ومثلتْها فرقة رمسيس في ٢٣ / ١ / ١٩٣٦.[٨٠] وأخيرًا مسرحية «طبيب المعجزات» لفهيم حبشي، رفضتْها الرقابة في ١١ / ١ / ١٩٣٧، ومثلتْها الفرقة القومية في ٢ / ٢ / ١٩٣٨.[٨١]

---

[٧٤] راجع: مجلة «المسرح»، عدد ٥٩، ٧ / ٢ / ١٩٢٧.

[٧٥] راجع: مجلة «التمثيل»، عدد ٩، ٢٩ / ٥ / ١٩٢٤، وعدد ١٠، ٥ / ٦ / ١٩٢٤.

[٧٦] راجع: مجلة «التياترو»، عدد ١، ٥ / ١٠ / ١٩٢٤.

[٧٧] راجع: مجلة «الناقد»، عدد ١١، ١٢ / ١٢ / ١٩٢٧، ومجلة «المستقبل»، عدد ٦، ٥ / ١ / ١٩٢٨.

[٧٨] راجع: جريدة «المقطم»، عدد ١٣٥١٧، بتاريخ ١٣ / ٧ / ١٩٣٣، ص٤.

[٧٩] راجع: جريدة «المقطم»، عدد ١٣٥٥٩، ٣١ / ٨ / ١٩٣٣.

[٨٠] راجع: مجلة «المصور»، عدد ٥٩٠، ٢ / ٢ / ١٩٣٦.

[٨١] راجع: مجلة «المصور»، عدد ٧١٢، ٣ / ٦ / ١٩٣٨.

ولعل المتتبع معنا لما سبق في مجمله، سيلاحظ أن جميع المسرحيات المرفوضة رفضًا تامًّا، توقَّفتْ عند عامَيْ ١٩٣٦ / ١٩٣٧. فعلى الرغم من أن قانون الرقابة المعمول به الآن صدر وطُبِّق في عام ١٩٥٥، إلا أننا لم نجد أية مسرحية مرفوضة — رفضًا تامًّا — من قِبَل الرقابة بعد عام ١٩٣٧، وقبل عام ١٩٥٥، أو تحديدًا قبل قيام ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢. وكأن الرقابة توقَّفتْ عن رفض النصوص المسرحية طوال هذه الفترة!

والحقيقة أن هذه الفترة شهدت عِدَّة أمور، نعتقد أنها السبب في هذه الظاهرة. مثل الأزمة الاقتصادية التي شهدها العالم بصفة عامة، ومصر بصفة خاصة في فترة الثلاثينيات وما بعدها، مما أثَّر بالسلب على الإقبال الجماهيري على مشاهدة المسرح. وأيضًا انتشار فن السينما الناطقة في مصر، وتحويل بعض المسارح إلى دُور للسينما. هذا بالإضافة إلى تفكُّك بعض الفرق المسرحية مثل فرقة عكاشة، أو توقُّفها عن النشاط المسرحي مثل فرقة منيرة المهدية، أو تحويل نشاطها المسرحي إلى نشاط سينمائي كفرقة يوسف وهبي، أو سفرها خارج البلاد مثل فرقة مصر بقيادة عمر وصفي، وفرقة فوزي منيب.[٨٢]

وأهم هذه الأمور على الإطلاق نشأة الفرقة القومية — التي ضمَّتْ معظم نجوم وفناني الفرق المسرحية، والتي انتهجتْ سياسة جادَّة وصارمة في تقديم الأعمال المسرحية ذات المستوى الرفيع والجيِّد، مما قلَّل مِن تدخُّل الرقابة في رفض الأعمال. وبالأخص عندما نعلم أن الفرقة القومية، والفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى، كان بهما لجان للقراءة على أعلى مستوًى من العِلْم والدراية بالفن والأدب المسرحي، أمثال فتوح نشاطي ودريني خشبة. وكانت هذه اللجان تقوم بعمل الرقابة بصورة مبدئية، قبلَ تقييم النص من قِبَل جهاز الرقابة.

فتقرير القراءة في هذه الفترة، والخاص بالفرقة المصرية، كان يتضمن بنودًا محددة مثل: موضوع المسرحية، وحبكتها، وأسلوبها، وملائمتها لرسالة الفرقة، والعظة منها،

[٨٢] وللمزيد عن تفاصيل هذه الأمور، راجع: د. سيد علي إسماعيل، «قضية النص المسرحي بين الفصحى والعامية في مصر»، مطبعة الزهرء بالمنيا، ١٩٩٦، ص٩٩–١٠٤.

وملاحظات عضو اللجنة عليها، وأخيرًا يأتي القرار ... هل تصلح المسرحية أو لا تصلح؟[٨٣] ومن المؤكد أن تقييم النص المسرحي تبعًا لهذه البنود، داخل لجان القراءة، وقَبْل وصوله إلى الرقابة، يفسِّر لنا ظاهرة عدم الرفض المسرحي من قِبَل الرقابة في الفترة ما بين عامَيْ ١٩٣٧ حتى ١٩٥٢.

تقرير قراءة خاصة بفتوح نشاطي عام١٩٤٧.

تقرير قراءة خاص بدريني خشبة عام١٩٤٧.

وهكذا قُمْنا بتوضيح دور الرقابة المسرحية في رفضها للمسرحيات في العهد الماضي، وقبل إصدار قانون الرقابة عام ١٩٥٥، والمعمول به إلى الآن. فهل بعد صدور القانون

[٨٣] انظر تقارير لجنة القراءة الخاصة بالفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى، والمكتوبة من قِبَل فتوح نشاطي ودريني خشبة، المحفوظة في مجلد خاص بإدارة التراث بالمركز القومي للمسرح والموسيقى.

تغيَّرت الرقابة، عما كانت عليه في الماضي، وبالأخص في رفضها للمسرحيات؟! وهل تغيَّر دور الرقيب؟! وهل تغيَّر موقف الكاتب المسرحي أمام دَوْر الرقابة في ظل هذا القانون؟ هذا ما سنحاول الحديث عنه في الصفحات التالية …

الفصل الثالث

نصوص مسرحية مرفوضة حديثًا

١٩٦٨–١٩٨٨

مسرحية «الآلهة غضبى» ١٩٦٨، لبهيج إسماعيل

تقدَّمت كلية الزراعة بجامعة القاهرة في ١٤ / ٤ / ١٩٦٨ بطلب إلى إدارة الرقابة على المسرحيات تطلب فيه الترخيص لها بتمثيل مسرحية «الآلهة غضبى» من تأليف «بهيج إسماعيل»،[1] وإخراج د. حسن عبد الحميد؛ وذلك للاشتراك بها في مسابقة مسرح الجامعات.

والمسرحية تدور حول حاكم إحدى الجُزُر النائية — غير المعروفة — يُدعَى «القيصر»، الذي يُلقَّب بظل الآلهة على الجزيرة. وكان هذا «القيصر» يَشعُر بسعادة غامرة لأنه يحكم شعبًا لا يُفكِّر، ولا يُطالِب، ولا يَعترِض. وفي يوم من الأيام يأتي

[1] ولبهيج إسماعيل أعمال مسرحية كثيرة، منها: «محاكمة رأس السنة» ١٩٦٧، و«عصفور الجنة» ١٩٦٨، و«القرد»، و«ملك الهيبز» ١٩٧٠، و«حلم يوسف» ١٩٧١، و«اللعب على المكشوف» ١٩٧٥، و«الدخول بالملابس الرسمية» ١٩٧٨، و«الحب في الصندوق»، و«مطلوب على وجه السرعة» أو «مطلوب حيًّا أو متزوجًا» ١٩٧٩، و«فارس لكل العصور»، و«خلي بالك من رأسك» ١٩٨١، و«زواج مستر سلامة» ١٩٨٢، و«حرم حضرة المحترم» ١٩٨٣، و«البرنسيسة» ١٩٨٥، و«حالة طوارئ» ١٩٨٨، و«لا أرى لا أسمع لا أتكلم» ١٩٩٠، و«اللي اختشوا» ١٩٩١، و«بغبغان سليط اللسان»، و«إنهم يأكلون الهامبورجر»، و«معزوفة رجل متجول» ١٩٩٣، و«العين الحمرا»، و«الغجري» ١٩٩٥، و«زنقة الرجالة» ١٩٩٦، و«تأشيرة دخول وخروج» ١٩٩٧.

«الحكيم» ليُخبِره بأن الأرض تهتزُّ وتُهدِّد الشعب بالموت، وأن الشعب تجمَّع حول القصر ليَجِد له «القيصر» مخرجًا، وينقذهم من الهلاك. فيقترح «القيصر» بأن كل عشيرة تُقدِّم قربانًا، عبارة عن رجلين أو ثلاثة للآلهة الغضبى. ويفعل الشعب ذلك دون فائدة؛ لذلك يطلب الشعب بنفسه من «القيصر» أن يقدِّم قربانه هو. وفي هذه اللحظة يُصاب «القيصر» بالخَوْف، ويسأل «الحكيم» لماذا بدأ الشعب يُفكِّر ويطلب؟ فيجيب «الحكيم» إن السبب راجع إلى فِكْر الخُبَثاء ممَّن استَقَوْا علومَهم التقدُّمية من خارج الجزيرة، وبثُّوها في الشعب. وهنا يفكر «القيصر»، ويطلب من الشعب تقديم الخُبَثاء — المتعلِّمين — كقربان للآلهة. ويوافق الخُبَثاء على ذلك بشرط تقديم ابن القيصر، وابنة الحكيم لأنهما ضمن الخبثاء فيمَن تلقَّوا العلم خارج الجزيرة. وتمر الأحداث، ويشعر «القيصر» بأن الشعب بدأ يُفكِّر، ويُطالِب، فيَنتَابُه الجنون، ويتجرَّع الخمر بنَهَمٍ شديد. وعندما يُطالِب «الحكيم» بالحل، يصمت «الحكيم» فيقتله «القيصر». وعندما يطلب «القيصر» من ابنه قتْل ابنة «الحكيم»، نجده يمسك بالسكين وينتحر لارتباطه بحب جارف نحوها. وأمام هذا الموقف تنتحر ابنة الحكيم أيضًا، وسط ضحكات مجنونة من «القيصر» المخمور. وتنتهي بذلك المسرحية.

وفي يوم ٢٨ / ٤ / ١٩٦٨ كتبتِ الرقيبةُ «فادية محمود بغدادي» تقريرًا برفْض المسرحية، قالت فيه: «… أرى رفض هذه المسرحية؛ لأنها ضدَّ مصالح الدولة العليا. ففيها كثير من الإسقاطات، وهي تساعد على البلبلة الفكرية، وهي تبيِّن أن الحاكم يريد أن يتخلَّص من طبقة المتعلِّمين؛ لأنهم يشكلون خطرًا عليه وعلى حياته.»

وفي يوم ٢٩ / ٤ / ١٩٦٨ كتب الرقيب الثاني — بتوقيع غير واضح — تقريرًا برفض الترخيص اختتمه بقوله: «… ولما كان في عرض المسرحية ما يُبلبِل أفكار الناس ويشكك نفوسَهم في هذه الآونة الحاضرة والظروف الدقيقة التي تعيشها بلادنا. ولما في هذه المسرحية من أفكار مُتجنِّيَة قد تحمل على واقعنا الذي نعيشه؛ لذا أرى عدم التصريح بعرض هذه المسرحية، خاصة وأنها ستُعرَض على مجتمع طلابي، وهم أبناؤنا الجامعيون، وذلك للأمن العام.»

وفي نفس اليوم تؤشِّر مديرة الرقابة على التقريرين السابقين تحت عنوان «للعرض» بالآتي: «رجاء العلم بأن هذه المسرحية، لا تصلح للعرض في هذه الظروف، وبخاصة على طلبة الجامعة؛ لأنها تحمل أفكارًا سياسية وتناقش موضوعات ليس من المصلحة العامة إثارتها — لا سيما وأن بيان ٣٠ مارس ١٩٦٨، قد حدَّد معالِمَ طريق المستقبل،

تقرير الرقيبة فادية محمود بغدادي.

وقضى على كل ما يَمُتُّ إلى ما حدث في الماضي — ولذلك ترى الإدارة رفض الترخيص بهذه المسرحية.»

وأخيرًا تأتي تأشيرة المدير العام في ٣٠ / ٤ / ١٩٦٨ برفض الترخيص قائلًا: «قرأتُ المسرحية ويُعتمد المنع؛ ذلك أن بها إسقاطات على ٥ يونيو وتُبلَغ الكلية.»[٢]

وتعتبر هذه المسرحية رمزًا قويًّا للحياة السياسية في مصر، قبل وبعد هزيمة ١٩٦٧. فالمؤلف رمز بالقيصر للحاكم الدكتاتوري، وعلى اهتزاز الأرض بهزيمة ١٩٦٧. أما الشعب فقد تفنَّنَ المؤلف في رسمه، ليصوِّر لنا وبدقة الشعب المصري في ذلك الوقت.

[٢] بهيج إسماعيل، مخطوطة مسرحية «الآلهة غضبى»، وهي محفوظة، بما تتضمنه من وثائق وتقارير رقابية، بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية، إدارة الرقابة على المسرحيات (وارد مسرحيات رقم ٨٨ في ١٥ / ٤ / ١٩٦٨).

فهذا الشعب الذي لا يُفكِّر، ولا يُطالِب، ولا يَعتَرِض، هو نفسه الشعب المصري الذي كان يحب حاكمه — في تلك الفترة — لدرجة الجنون ويجعله من الآلهة.

فعلى سبيل المثال، نجد «القيصر» يقول في نشوة: «من الممتِع ... أن يكون الفرد ملكًا. ومن الممتع جدًّا ... أن يعيش هذه الحقيقة الغريبة ... كل لحظة ... سواء بالأمر أو النهي أو الصمت ... ومن الممتع جدًّا جدًّا ... أن يَحظَى برعيَّة هادئة ... لا تفكِّر ... ولا تشك ... ولا تطلب ... بل ولا تغضب أيضًا ... ومن الممتع للغاية ... أن يخلو هذا الحاكم بنفسه أحيانًا ... ولنفسه أيضًا ... فإذا ما شرب النخب الملكي المفرد ... فيا للذة! ويا للجنون! ... إنه حينئذ يعيش الحضور الكامل ... أو الغياب الكامل ... أو بمعنًى قيصري خاص ... يتأرجح بين الأزل والأبد ... كإله مَرِحٍ يحب الاسترخاء.»[٣]

[٣] المسرحية، ص١.

وخوف القيصر — في المسرحية — من طبقة المتعلِّمين، لما لها من تأثير في إنهاض الشعوب وبلورة تفكيرهم وإنارة عقولهم، هو رمز في الواقع على خوف الحاكم الدكتاتوري من المثقفين في مصر، وقت حكمه. فالسجون والمعتقلات امتلأت بالكثيرين منهم، والتاريخ شاهد على ذلك.[٤] ومن الأمثلة العديدة — في المسرحية — التي تؤكِّد هذا المعنى، الحوار الآتي الذي يُبيِّن إلى أي مدًى ينير العلم عقول الرعية، حتى تفكر في مصيرها وتطالب الحاكم بحقوقها:

كورس النساء: أنقذنا يا حاكمنا العادل ... أسمعنا صوتك ذا الرحمة.
كورس الرجال: أنقذنا يا حاكمنا الصامت، وأرينا وجهك ذا البسمة.
نساء: قدَّمنا كل قرابين الرحمة.

[٤] وللمزيد عن تعسُّف السلطة ضد المثقفين في مصر، في تلك الفترة، انظر: د. غالي شكري، «المثقفون والسلطة في مصر»، مطابع أخبار اليوم، ط ١، ١٩٩٠.

الرجال: لكن لا رحمة.
نساء: وذبحنا أطيب مَن فينا.
رجال: لكن لا رحمة.
رجال ونساء معًا: الرحمة يا ظل الآلهة على الأرض.
قيصر (للحكيم في دهشة)**:** لقد بدءوا يُطالِبون!
الحكيم: نعم ... يا قيصر.
قيصر: بدءوا يفكرون!
الحكيم: ولهم الحق.
قيصر: أي حق؟
الحكيم (بعد تردد)**:** حق التفكير.
قيصر: ومَن أعطاهم هذا الحق؟[٥]

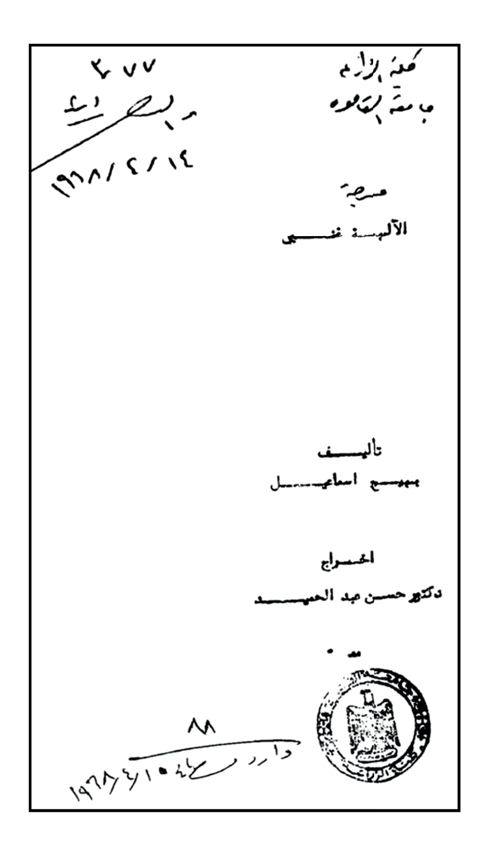
وبالإضافة إلى ما سبق نجد المسرحية تصوِّر تسلُّط الحاكم على شعبه، لدرجة أن هذا التسلط أدَّى إلى تدمير الجزيرة، وهلاك الشعب. وفي ذلك رمز على الحكم الدكتاتوري، الذي أدَّى إلى هزيمة مصر في ١٩٦٧. وأيضًا صوَّرتِ المسرحية كيفية صمت الشعوب، ومتى وكيف يتكوَّن الحاكم الدكتاتوري ... إلخ هذه المعاني. ومن غير المعقول أن توافق الرقابة على تمثيل هذه المسرحية في ذلك الوقت، وبالأخص عندما يمثِّلها طالب الجامعة، أخطر مثقف تخشاه السلطة!

وإذا نظرنا إلى تأشيرة مديرة الرقابة على المسرحيات، نجد أنها توافق على الرفض بمبدأ سدِّ الذرائع، وبمعنًى آخَر غلق الباب أمام التفكير في الماضي،[٦] والتطلُّع إلى المستقبل المشرق بناء على بيان ٣٠ / ٣ / ١٩٦٨، كما جاء في تأشيرتها. وبالنظر إلى هذا البيان، سنجده عبارة عن امتصاص لغضب الشعب المصري بعد هزيمة ١٩٦٧، وعدم محاسبة المسئولين عنها، كما أنه تكرار للأفكار الواردة بالميثاق. فقد ألْقَى هذا البيان رئيس

[٥] المسرحية، ص٥.

[٦] تقول اعتدال ممتاز: «لاحظتِ الرقابة أنه عقب النكسة في ٥ يونيو مباشرة قُدِّم للرقابة عدد من المسرحيات امتلأتْ برُوحِ الغَضَب وخَلَتْ من الأمل في الانتصار على أسباب هذا الغضب، بل وامتلأت بالتجريح للنظام العام والاتحاد الاشتراكي ذاته، وكانت الرقابة قد رأتْ منعَها اعتقادًا منها أن هذا هو الإجراء الأمثل حفاظًا على النظام العام وقتَها.» «مذكرات رقيبة سينما»، السابق، ص٢٨٧.

الجمهورية في حلوان، وفيه تحدَّث عن تعبئة كل إمكانيات البلاد العسكرية والاقتصادية والروحية من أجْل تحرير الأرض العربية، وبناء المجتمع الاشتراكي، وتنشيط الجماهير على أساس ديمقراطي، والتنمية الشاملة نحو الزراعة والصناعة، ورفع المستوى المادي والروحي للشعب، وتعميق التعاون بين الشعب والجيش.[٧]


٢٧٧
كلية الزراعة
جامعة القاهرة
١٩٦٨/٤/١٤

مسرحية
الآلهة غضبى

تأليف
بهيج إسماعيل

إخراج
دكتور حسن عبد الحميد

٨٨
١٩٦٨/٤/١٠

صفحة غلاف مخطوطة المسرحية المرفوضة.

[٧] وللمزيد عن هذا البيان، انظر: د. أحمد شلبي، «موسوعة التاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية»، الجزء التاسع، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٠، ص٧٦٠، ٧٦١.

ومن هنا نجد أن المؤلف كان بصيرًا بظروف البلد أكثر من الرقباء أنفسهم. فهو يتحدث عن الواقع المرير وأسباب هزيمة الجيش، وأيضًا هزيمة المثقف. كما أنه كشف النقاب عن الحقيقة المريرة للواقع المُعايَش بالنسبة للشعب المصري. ولا نعلم على وجه التحديد ماذا يمكن أن يحدث لو عُرضت هذه المسرحية في الجامعة في ذلك الوقت؟! هل كان الواقع سيتغيَّر؟! هل سيثور الشعب أمام واقعه المرير؟! هل سيتغير موقف المثقف المصري؟!

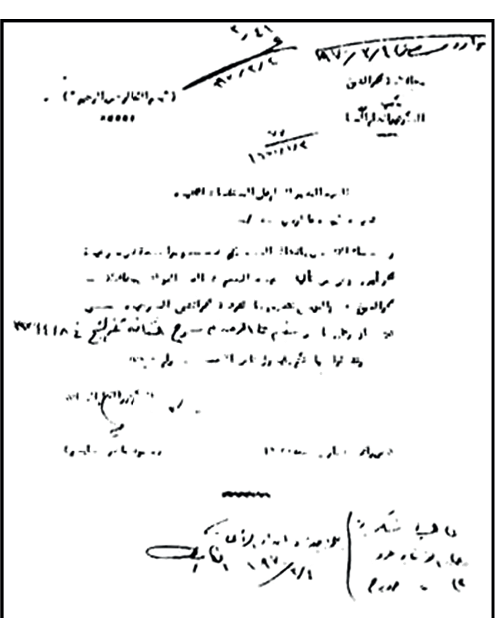
من المؤكد أن كل ذلك كان سيحدث. ومن هنا كان الرفض الرقابي، ذلك السيف المُسلَّط على رقاب المُبدِعين. ومن الطريف أن هذه المسرحية المرفوضة في عام ١٩٦٨، هي نفسها المسرحية التي فَازتْ بجائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٣؛ أيْ بعدَ ربع قرن من الزمان.[٨] وهذا دليل على أن أسلوب الرقابة يتغيَّر دائمًا بتغيُّر الأحوال السياسية، بغضِّ النظر عن قِيمة العمل المسرحي.

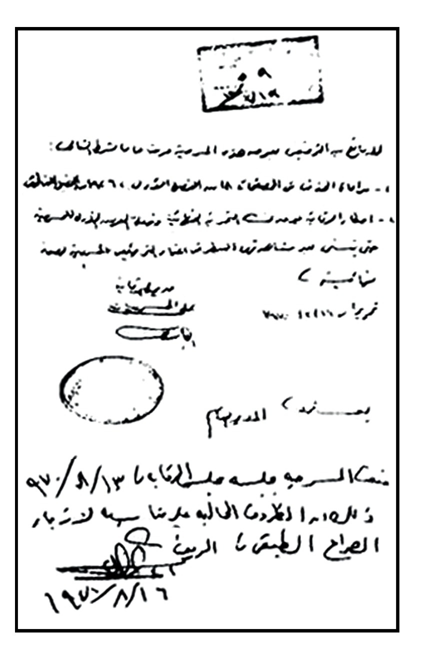
مسرحية «كفر أيوب أو المولد» ١٩٦٩–١٩٧٣، لعبد المنعم خالد

كتب عبد المنعم خالد — الموظف بمحافظة كفر الشيخ — هذه المسرحية في نوفمبر ١٩٦٩، وتقدَّم محمود ماهر صابر السكرتير العام المساعد للمحافظة في ٣ / ٣ / ١٩٧٠، بطلب إلى المدير العام على المصنَّفات الفنية، يطلب فيه الترخيص بتمثيل المسرحية من قِبَل فرقة كفر الشيخ المسرحية. وأشَّر المدير على هذا الطلب في ٤ / ٣ / ١٩٧٠، بوضع أسماء الرقباء: «السيدة شكرية، الأستاذ عمرو، الأستاذ جورج للمراجعة وإبداء الرأي». وهذه التأشيرة معناها أن يقوم هؤلاء الرقباء بقراءة نص المسرحية، وتقديم التقارير اللازمة بالموافقة أو الرفض. ورغم عدم حصولنا على هذه التقارير، نستنبط أن الرقباء أجمعوا على منْح الترخيص، بدليل حصول النص على رقم وتاريخ الترخيص المطلوب، وهو تحت رقم [٥٩] في ١٩ / ٣ / ١٩٧٠.

ولسبب ما، لم تُمثَّل المسرحية في هذا الوقت، والدليل على ذلك أنه في يوم ٧ / ٦ / ١٩٧٠ تقدَّم سعد الدين وهبة وكيل وزارة الثقافة — في ذلك الوقت — بطلب للمدير العام على المصنَّفات الفنية، يطلب فيه الترخيص بتمثيل نفس المسرحية لفرقتَيِ

[٨] انظر: مجلة «الإذاعة والتليفزيون»، في ٢١ / ٨ / ١٩٩٣، ص٤٦، ٤٧.





المنيا المسرحية، وكفر الشيخ المسرحية في يوليو ١٩٧٠. وفي ١٦/ ٨/ ١٩٧٠ أشَّرتِ المديرة «اعتدال ممتاز» على الصفحة الأخيرة من المسرحية، بعد تأشيرة الترخيص بالآتي: «مُنعت المسرحية بجلسة مجلس الرقابة في ١٣/ ٨/ ١٩٧٠؛ ذلك أن الظروف الحالية غير مناسبة لإزجاء الصراع الطبقي في الريف.» وفي ١٩/ ٨/ ١٩٧٠ أرسل المدير العام للمصنَّفات خطابًا لسكرتير عام المحافظة، قال فيه: «إن الإدارة لا توافق على الترخيص؛ لأن إظهار وجود صراع طبقي في الريف، بعد الإصلاحات الكبرى التي عملتْها الثورة، يَتَعارَض مع الأمن والنظام العام.»[٩]

[٩] عبد المنعم خالد، مسرحية «كفر أيوب»، محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية، بما تشتمل عليه من وثائق وتقارير رقابية، تحت رقم وارد مسرحيات ٤٨ في ٤/ ٣/ ١٩٧٠.

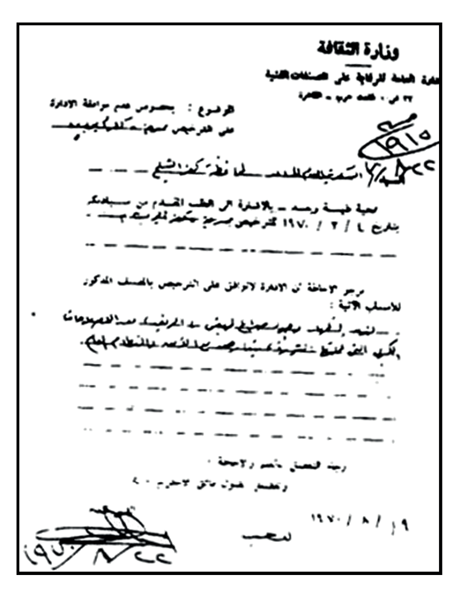


وزارة الثقافة

الثقافة الجماهيرية

مكتب الوكيل

١٩٧٠/٦/٧

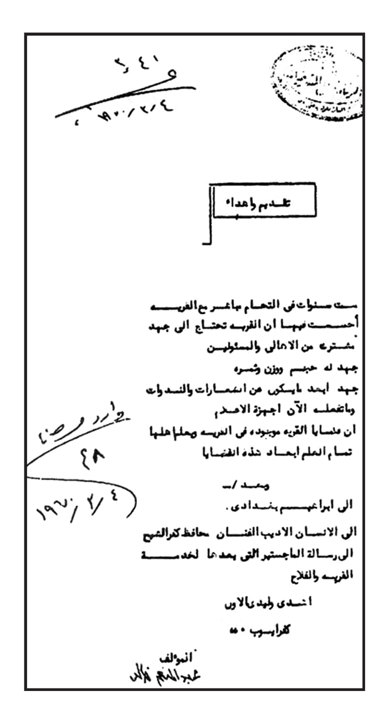


وزارة الثقافة

وبعد رفض هذه المسرحية بثلاثة أعوام — تقريبًا — تقدم المؤلف «عبد المنعم خالد» للثقافة الجماهيرية بنص مسرحية «المولد». وقامت الثقافة الجماهيرية بدورها في تقديم الطلب إلى المدير العام للمصنفات الفنية تطلب الترخيص بتمثيل مسرحية «المولد» في ٢٧ / ٢ / ١٩٧٣. وبالنظر إلى مسرحية «المولد»، نجد أنها نفس مسرحية «كفر أيوب»، بنفس الشخصيات وعدد الصفحات. فكل ما قام به المؤلف من تغيير، هو العنوان فقط، وحذف صفحة التقديم والإهداء من نص «كفر أيوب».

والتقديم المحذوف قال فيه المؤلف: «ست سنوات في الْتِحام مباشر مع القرية أحسستُ فيها أن القرية تحتاج إلى جهد مشترك من الأهالي والمسئولين؛ جهد له حجم ووزن وثمرة؛ جهد أبعد ما يكون عن الشعارات والندوات وما تفعله الآن أجهزة الإعلام، إن قضايا القرية موجودة في القرية، ويعلم أهلها تمام العلم أبعاد هذه القضايا.»[١٠] ورغم هذه المطابقة، أو خداع المؤلف للرقابة، أملًا في الحصول على الترخيص، بتقديم

[١٠] عبد المنعم خالد، مقدمة مسرحية «كفر أيوب».



تقديم وإهداء

ست سنوات في التحام مباشر مع القريه
أحسست فيها ان القريه تحتاج الى جهد
مشترك من الاهالي والمسئولين
جهد له حجم ووزن وثمره
جهد أبعد مايكون من الشعارات والندوات
وما تفعله الآن اجهزة الاعلام
ان قضايا القريه موجوده في القريه وحلها أهلها
تمام العلم ابعاد هذه القضايا

وبعد /

الى ابراهيم بغدادى .

الى الانسان الاديب الفنان محافظ كفر الشيخ
الى رسالة الماجستير التى يعدها لخدمة
القريه والفلاح

اهدى وليدى الاول

كفر ايوب

المؤلف
عبد المنعم

صفحة التقديم والإهداء.

نفس النص تحت اسم مختلف إلا أن العنوان الجديد «المولد»، أخذ نفس الخطوات الرقابية، دون أية إشارة من قِبَل الرقابة إلى هذا الخداع.[١١]

ففي يوم ١٠ / ٣ / ١٩٧٣ كتبتِ الرقيبة «شكرية السيد»[١٢] تقريرًا أنهتْه بالموافقة على عرض المسرحية، قالت فيه: «... لا مانع من الترخيص بعرض المسرحية عرضًا

[١١] على الرغم من أن الرقابة فطنتْ قبلَ ذلك إلى محاولة «فاروق خورشيد» المماثِلة، عندما رفضتْ مسرحيته «أيوب»، ثم تقدَّم بنفس النص تحت عنوان مختلف، هو «أرض الصبر» ورفضتْه أيضًا.

[١٢] ومن الغريب أن الرقيبة «شكرية السيد»، هي نفسها التي كتبتِ التقرير الخاص بمسرحية «كفر أيوب»، منذ ثلاث سنوات، دون أن تلاحظ أن مسرحية «المولد» هي مسرحية «كفر أيوب».

تقرير الرقيبة شكرية السيد.

عامًّا، بشرط حذف الملاحظات بالصفحات بالأرقام الآتية: فصل أوَّل: ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، فصل ثانٍ: ٢، ١٢، ١٤، فصل ثالث: ٦، ٧، ٩، ١٧، ١٩.[١٣] والمسرحية تحكي ظلم الإقطاع للفلاحين الكادحين، وانطلاق الفلاحين من عقالهم مُتحدِّين الخَوْفَ والجُبْن والظلم والفساد وقضاءهم عليه في شخص «سالم بك».»

[١٣] وملاحظات الرقيبة في هذه الصفحات، تتعلَّق بألفاظ السباب، وما يُخِلُّ بالآداب العامة فقط.

وزارة الثقافة والإعلام
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية
اسم المؤلف
اسم الفرقة

الموضوع :

تقرير الرقيبة تيسير.

وفي ١٩٧٣/٣/٢٥ كتبتِ الرقيبة «تيسير حامد بدر» تقريرًا ثانيًا رفضتْ فيه المسرحية، قائلة: «أرى عدم عرض هذه المسرحية؛ لأنها تُبيِّن النقدَ ولا تُبيِّن طريق علاجه أو إصلاحه.»

وفي نفس اليوم كتبتِ الرقيبة «فادية محمود بغدادي» تقريرًا ثالثًا، رفضتْ فيه المسرحية أيضًا، قالتْ فيه: «أرى رفض هذه المسرحية لما تدعو إليه من ثورة خاصة. إن الكاتب بيَّن أن الماضي كان يتَّسِم بالأخطاء وأن الحاضر مازال امتدادًا للأخطاء السابقة، وأن الثورة طريق الإصلاح ... ونحن في الحاضر نحاول أن نضمن تماسك الجبهة الداخلية وأن لا داعي لعرض الأعمال التي تحض على الثورة.»

وزارة الثقافة والإعلام

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية

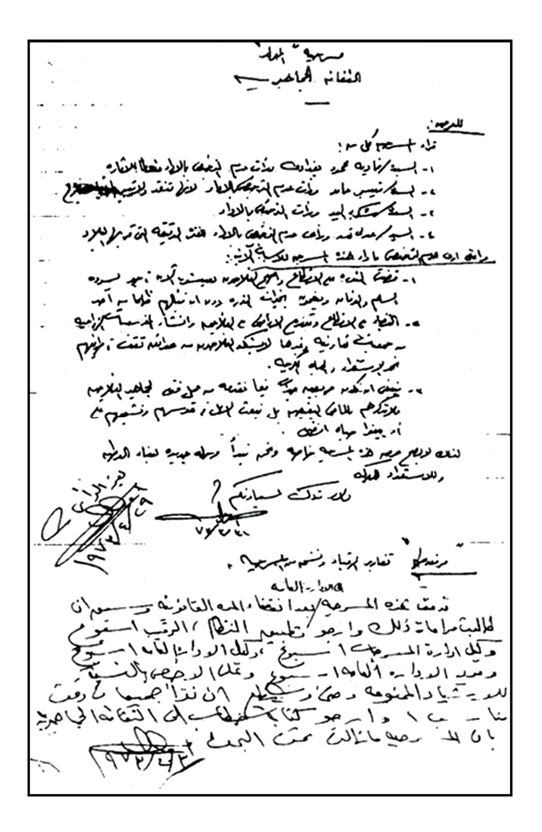
اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع :

تقرير الرقيبة فادية.

وفي يوم ٢٩ / ٣ / ١٩٧٣ أشَّرت مديرة الرقابة على المسرحيات، على التقرير السابق، بقولها: «المسرحية نقْدٌ مرير للجمعيات التعاونية التي قامتْ في ظل التنظيم الاشتراكي وعَرْض لمجتمع القرية الذي يُعاني من سوء تطبيق النظم الاشتراكية، وفي نفس الوقت فالمسرحية تتعرض لبعض حوادث الإرهاب التي تعرَّض لها محامي شابٌّ في مجتمع القرية. ولما كانت كل هذه الأحداث تَقَع في فترة من فترات الحكم بعد عام ١٩٥٢ مما لا يجوز الآن تناوله بالتعرُّض أو النقد أو الهَدْم فالفترة الدقيقة التي تمرُّ بها البلاد تمهيدًا للمواجهة الشاملة مع العدو لا تتفق وعرضَ مثل هذه المسرحيات الآن. أرجو الموافقة على المنْع.»



وفي ١٩٧٣/٣/٣١ أنهى المدير العام التقارير السابقة، بتقرير قال فيه: «وإنني أرى عدم الترخيص بأداء هذه المسرحية للأسباب الآتية:

(١) قضت الثورة على الإقطاع وأصبح الفلاحون يعيشون الآن في جوٍّ يسوده السِّلْم والعرفان وينعمون بخيرات الثورة دون أن ينالهم ظلمٌ من أحد.

(٢) القضاء على الإقطاع وتوزيع الأراضي على الفلاحين وإنشاء المؤسسات الزراعية من جمعيات تعاونية وغيرها. لا يشكو الفلاحون من عوائق تقف في طريقهم نحو الاستقرار والحياة الكريمة.

(٣) ينبغي أن نكون حريصين جدًّا فيما نقدِّمه من عمل فني لجماهير الفلاحين فلا نذكِّرهم بالماضي البغيض، بل نبعث الأمل في نفوسهم ونشجِّعهم على أن يبنوا حياة أفضل.

لذلك لا يصح عرض هذه المسرحية، خاصة ونحن نبدأ مرحلة جديدة لبناء الوطن وللاستعداد للمعركة.»[١٤]

ومسرحية «كفر أيوب» أو «المولد»، تَدُور أحداثُها حول المحامي الشاب «سعد»، الذي نشأ بقرية كفر أيوب، وفضَّل أن يعمل بالقرية، ليُدافِع عن الفلاحين، ويردَّ لهم حقوقَهم المسلوبة من قِبَل «سالم بك». وسالم بك إقطاعي، لا يستطيع أن يتجرد من هذه الصفة، ويحاول أن يجد لنفسه موضعًا في مجتمع الثورة الجديد؛ لذلك يستنزف مال وعرق ودم الفلاحين لحسابه، ويسلب ما في الجمعية الزراعية من تقاوي وبذور وكيماوي لنفسه، ويحرم منها أراضي الفلاحين لتموت. وأمام هذا الظلم، يثور سعد، ويقف بالمرصاد أمام سالم بك، وتمر الأحداث، وينتقم أعوان سالم بك من سعد فيضربونه ويقيدونه ويلقون به في أسفل القصر، حتى يُصاب بلوثة عقلية، فيُصاب الفلاحون بالجُبْن والخوف. ويَظهَر الدكتور «أحمد»، صديق سعد، فيُعالِجه بمساعدة «إنسانية» — خطيبة سعد — ويُجدِّد الأمل عنده، حتى يعود إلى حماسه في الثورة على سالم بك. وبعد ذلك تقوم «إنسانية» بحثِّ أهل القرية على الوقوف أمام الظلم، والثورة على سالم بك و«أمين مخزن الجمعية» و«شيخ الغفر»؛ أمثال «علي أبو دومة» — صاحب كُتَّاب القرية — و«برعي» — الباحث عن إنسانيته — و«أبو حسين» — الفلاح الطيب، الثائر ضد الظلم — وفي ذلك الوقت، تأتي لجنة إلى القرية لعمل الترتيبات اللازمة لإقامة مولد سيدي أيوب بالقرية، وتشترط استقطاع أموال الاحتفال من أهل القرية. وهنا يَقِف الفلاحون صفًّا واحدًا ضدَّ هذا الاستقطاع. وعندما يحضر سالم بك وأتباعه لأخذ أموال الفلاحين لإقامة المولد، تثور القرية، ويَهجم عليه أبو حسين وبرعي، ويقتلاه أمام أهل القرية، ثم يأخذ أبو حسين يَدَ برعي ويمشيان وسط احتفال أهل القرية بنهاية الظلم، وتختتم «إنسانية» المسرحية بقولها: «انكسر الخوف يا أولاد ... الخوف مات يا أولاد ... الكَفْر بطَّل صبر يا سعد ... برعي وأبو حسين قالوا كلمتهم بصوت عالي ... الناس اللي تحت قالت كلمتها ... الشمس راجعة تاني يا سعد ... الشمس راجعة تاني وحتبقى بتاعتنا كلنا ... هو دا الطريق يا أولاد ... هو دا الطريق.»

[١٤] عبد المنعم خالد، مسرحية «المولد»، محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية، بما تشتمل عليه من تقارير ووثائق رقابية، تحت رقم وارد مسرحيات ٣٨ في ٢٨ / ٢ / ١٩٧٣.

وإذا كانت الرقابة رفضت مسرحية «كفر أيوب» أو «المولد» بسبب بَعْثها للصراع الطبقي في الريف — بعد إصلاحات الثورة — وحديثها عن ظلم الإقطاع، ودعوتها للثورة على الأوضاع، وأن الحاضر امتداد لسلبيات الماضي، ونقدها للنظام الاشتراكي، وتعرُّضها لمجتمع ما بعد ثورة ١٩٥٢ بالنقد. سنجد أن هذه الأسباب عامة — رغم أنها كفيلة بمنع النص — دون تحديد. وفي رأينا أن النص قد منع من قِبَل الرقابة لحديثه عن أمورٍ في غاية الأهمية، مثل مراكز القُوَى — التي كانت مستمرة في ذلك الوقت — والفساد الوظيفي لكبار موظفي الدولة، والاتِّجار بالدِّين ... إلخ هذه الموضوعات. والأدلَّة على ذلك كثيرة، فعلى سبيل المثال:

يقول «علي أبو دومة» متهكِّمًا، من إرسال الشكوى لأولي الأمر: «وإحنا إيه بس اللي حيوصَّلْنا ليهم يا شيخ الغفر؟ وإحنا بنشوفهم إلا في المناسبات؟ ... دا إحنا حيالله ناس على قد حالنا يَدوب شكايتنا بنوصَّلها لله.»[١٥] وهذا القول إشارة صريحة للحالة السياسية في مصر — في ذلك الوقت — فيما يتعلَّق بعدم وصول الشكوى لأولي الأمر، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يُعتَبَر هذا القول رمزًا على مراكز القوى في مصر — في ذلك الوقت — التي عزلت الحاكمَ عن الشعب، كما عزلت الشعب عن الحاكم.

وعن الفساد الوظيفي في ظل الاشتراكية، يقول «أمين»: «... كانت الشمس بتحرق في دماغتنا ما نحس ... تسود في وشوشنا ما نحس ... كنا فاهمين إنها رسالة ... وشوية شوية ابتدينا نفهم ... ابتدينا نتعلم ... ابتدينا نتعلم من المهازل اللي بتقابلنا ... إحنا اللي نتجازَى لو الدود أكل المحصول، والبهوات اللي في المديرية اللي في الضِّل تاخد مكافأة لو الإنتاج زاد ... مش مهم إنك تسرق ... الشطارة محدش يشوفك ... مش مهم إنك تسرق قد ما هو مهم حتقسم مع مين ...»[١٦]

وعندما ينصح «سعد» أهالي القرية يقول لهم: «الأخلاق يا ولاد ... الأخلاق اللي من غير ذواق ... ليه كل واحد داهن وشه لون؟ ... لحد إمتى الضمير واخد أجازة؟ ... ليه الدِّين تمرينات رياضية ودَقْن وسِبَح وبس؟ ... لحد إمتى المَيَّه ما تطلعش في العالي؟ ... يا ولاد تقدر تنزل السوق تشتري عيش فينو وحلاوة وجبنة رومي وأخلاق، أيوه السوق بقى ملان كل حاجة يا ولاد ... أي حد يقدر يشتري لأي حاجة إنشالَّه يكون مش

[١٥] مسرحية «كفر أيوب» أو «المولد»، الفصل الأول، ص٥.

[١٦] المسرحية، الفصل الأول، ص١١، ١٢.

عاوزها وحد تاني محتاج لها ... المهم يدفع التمن ... كل حاجة لها سعر يا ولاد ولها تمن.»[١٧]

وعندما يتحدث «علي» مع أهل القرية، مشيرًا إلى الثورة يقول: «اسمع يا جدع أنت وهو ... أنا حاقول كلمتي والأرزاق على الله؛ إحنا في حرب من كل ناحية ... لا بد نربط على بطوننا نزرع الفدانين اللي باقيين لنا ... نزرع كل شبر فيهم ... نشتغل بالليل وبالنهار ... اللي معاه قرشين يدِّي لأخوه قرش واللي معاه هِدْمتين يدِّي للتاني هِدْمة ... اللي يعرف العَلَام يعلِّم أخوه يا ولاد ... نتعلم عشان نقول: آه، ونقول: لأ ... آه ليه ولأ ليه ... آه إمتى ولأ إمتى ... إحنا كتار يا ولاد وعيب أما حد ياكل عرقنا ... هما اللي محتاجين لنا ... إحنا مش محتاجين لحد غير الله، وعُمْر اللي مع الله ما ينضام يا ولاد ... عُمْر اللي مع الله ما ينضام.»[١٨]

هذا بالإضافة إلى حديث المسرحية عن الخلاص من الظلم، والصبر على الموقف، والمطالبة بالحقوق المسلوبة، والخوف من أولي الأمر، وعدم سير الأمور في طريقها الصحيح، وعدم تعليم الطلاب الدِّين والحق والأخلاق، واكتمال فضائح الاشتراكية، وتلجيم الألسنة، وضرورة مواجهة الفساد السياسي، والحث على الصراحة في القول وعدم الخوف، والحديث عن جماعة الإخوان المسلمين، والإشارة إلى الضياع والجوع، وتأنيب الحكومة، وموقف مجلس الأمن، وأخيرًا التفكير في الموقف السياسي للدولة.[١٩] وعلى الرغم من أهمية هذه الأمور عند المؤلف، المهموم بمشاكل قريته، إلا أن الرقابة — الممثِّلة لرجال الحكم — أرادت خنق هذه الأمور عند المبدع فقط، دون إظهارها للجمهور، خشية أن يفكر في واقعه المرير؛ أيْ إن الرقابة أرادتْ تغييب الشعب عن همومه ومشاكله؛ لذلك تذرَّعتْ بكافة الأسباب من أجْل منع هذا النص.

وهذه المسرحية على وجه الخصوص، كانت محلَّ اهتمام خاص عند اعتدال ممتاز — مديرة الرقابة — عندما تحدَّثتْ عنها في مذكراتها قائلة: «لم تكن قصور الثقافة الجماهيرية تُراعِي في موضوعاتها التي تقدِّمها على مسارحها الظروف المختلفة. فلوحظ

[١٧] المسرحية، الفصل الثاني، ص١٤.

[١٨] المسرحية، الفصل الثالث، ص١٥، ١٦.

[١٩] راجع ذلك في المسرحية، الفصل الأول، صفحات ٦، ٧، ١٣، ١٤، ١٧، ١٨، والفصل الثاني، صفحات ٢، ١٢، ١٥، والفصل الثالث صفحات ٢، ٤، ٧، ١٤، ١٧.

((الفصل الاول))

(٢)

الفلاحين جلوس في انتظار وصول امين مخزن الجمعيه
[illegible] ان ٧ [illegible] ـ لصرف مستحقاتهم .. [illegible]
[illegible] في موضوعات شتى ـ كعادة اهل الريف
تتصل المناقشه بحياتهم من بعيد ومن قريب ـ حتى يصل امين المخزن
الوقت صباحا

علي: [illegible] بس للجمعيه [illegible] الجمعيه
شاهر: ماتسكت ياخينا وحديها تعدي على خير
سعد: خير .. وانخير [illegible] يارجاله
شلبي: ايو ياسعد ايو ـ [illegible] نار ياخي [illegible]
صوت: امال خللي امين افندي يسمعنا ويروحنا زي كل مره [illegible]
[illegible]
سعد: ماتروحوش
صوت: يعني ايه [illegible] في الجمعيه ياسعد لاتزرع ولا تقلع
صوت: [illegible] تقف قدامه
سعد: ليه لأ ـ [illegible] امين المخزن [illegible] والا [illegible]
صوت: ما انت وقفت ياسعد
[illegible]: ايه اللي [illegible]
علي: ياحول الله يارب .. ايه لزوم تقليب المواجع دلوقت ياولاد
صوت: وانت يعني [illegible] تقليب المواجع ياعلي
صوت: ماهي متقلبه جاهزه
علي: ما هو سعد كان [illegible] الصالح ياولاد .. كان واقف
[illegible] ياابو حسين
ابو حسين: [illegible] كان عاوز [illegible] في كرشه اللي [illegible]
شلبي: آه ياناري .. لو كنتو بس تصدقو كلامي .. [illegible]
[illegible] ياولاد
سعد: لأ ... [illegible] بالضغط .. بيتخلع بالقسو

الصفحة الأولى من مخطوطة المسرحية.

أن الكثير مما كانتْ تقدِّمه الثقافة الجماهيرية كان موضع اعتراض الرقابة لعدم التزامه بالسياسة التي تنتهجها البلاد وقت العرض. ومثال على ذلك مسرحية «كفر أيوب»، التي عُرضتْ على مجلس الرقابة [جلسة رقم ٥٦ في ١١/٦/١٩٧٠ وجلسة ٦٣ في ١٣/٨/١٩٧٠] لاعتراض الرقابة على المصنفات الفنية عليها، ونوقش تقرير

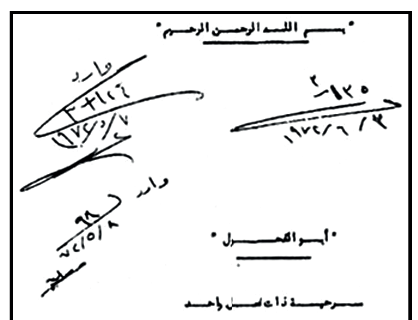
أحد الأعضاء [سامي داود] في المجلس والذي جاء به: تدور أحداث المسرحية حول تصوير استمرار الظلم الاجتماعي في الريف المصري رغم القوانين الثورية التي استهدفت تحرير الفلاح من هذا الظلم والعناية المظهرية لتطبيق هذه القوانين، وهي ما تشير إليه المسرحية بالبهوات وأعضاء اللجان السياسية والإشرافية التي تزور الفلاحين وتُقِيم الندوات. وترد كلمة «إخوان الفلاحين» والنتيجة دائمًا وبال على الفلاحين وعدم تحقيق أي تقدُّم في حل مشكلاتهم الاجتماعية واستمرار سيطرة رجل الإقطاع وقدراته على التنكيل بالفلاحين بتوقيع العقوبات وأبشع أنواع التعذيب عليهم استنادًا إلى العلاقات الشخصية التي تربط قُدَامَى الإقطاعيين برجال الإدارة ومَن إليهم، وكذلك نظرًا لقدرة هؤلاء على رشوة الموظفين والإدارة إلخ. والصورة وجدتْ بشكل بارز في أحداث كمشيش منذ بضعة أعوام وترتَّب عليها اتخاذ إجراءات مختلفة وتصفية الإقطاع. ويبدو أن المؤلف كان متأثِّرًا بصورة أحداث كمشيش، ووجد أن العلاج الوحيد لهذه الحالة هو إذكاء الصراع الطبقي في الريف وتحريض الفلاحين على تحرير أنفسهم بأنفسهم بعيدًا عن أي عمل تنظيمي؛ لأن العمل التنظيمي — كما تصوِّره المسرحية — لا خير فيه، ولا شك أن معظم الصور التي أشارت إليها المسرحية هي عيوب حقيقية، ولكن هناك فرقًا بين أن يتجه المسرح إلى القيام بدور التربية السياسية للشعب بحيث يستطيع التجمع الفلاحي بعيدًا عن السقوط في كارثة الصراع الطبقي وارتكاب جرائم القتْل وما إليها أو تحبيذ أن يُصفِّي الفلاحون بأنفسهم مع مَن شملهم قانون الإصلاح الزراعي. هذا بالإضافة إلى أن المؤلف لجأ إلى إذكاء الصراع الطبقي في المسرحية دون حلِّه حلًّا سلميًّا وانتهى رأي عضو المجلس الرقابي إلى رفض الترخيص بالمسرحية، وكان رأيه أن الظروف في وقتها لم تكن مناسِبة على الإطلاق لإزجاء الصراع الطبقي في الريف، الأمر الذي اتفق مع رأي الرقابة وأجمع عليه بقية أعضاء مجلس الرقابة وأيَّده وزير الثقافة [د. ثروت عكاشة] وقتها.»[٢٠]

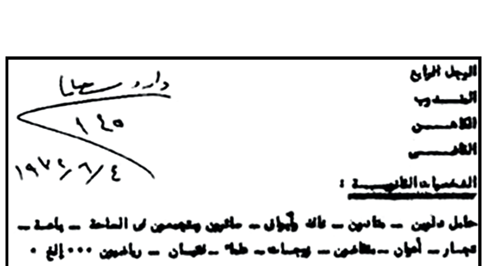
وبالرغم من وجاهة تعليق اعتدال ممتاز على هذه المسرحية، إلا أنه تعليق من قِبَل الرقابة فقط؛ أي مِن أحَدِ رجال الدولة، ممَّن يتحدثون من وجهة نظرهم فقط، بغضِّ النظر عن الرأي الآخر. فإذكاء الصراع الطبقي في المسرحية، له ما يُبرِّره، فهو صراع بين الفلاح المسلوب حقَّه، وبين الإقطاعي الذي سلب ومازال يسلب منه هذا الحق.

[٢٠] اعتدال ممتاز، «مذكرات رقيبة سينما»، السابق، ص٢٦١، ٢٦٢.

مسرحية «أبو الفحول» ١٩٧٢، لعزت النصيري

تقدَّمت الثقافة الجماهيرية بطلبين في مايو ويونية من عام ١٩٧٢[٢١] إلى الرقابة تطلب فيهما الترخيص لها بتمثيل مسرحية «أبو الفحول»[٢٢] من تأليف: عزت النصيري.[٢٣]


«بسم الله الرحمن الرحيم»
وارد
وارد ٩٨
١٩٧٢/٦/٤ ١٤٥
«أبو الفحول»
مسرحية ذات فصل واحد


وارد مسرحيات
١٤٥
١٩٧٢/٦/٤
الشخصيات الرئيسية :

والمسرحية تدور في إطار أسطوري كقصص «ألف ليلة وليلة» — متَّخِذة نفسَ أسلوب المويلحي في كتابه الشهير: «حديث عيسى بن هشام» — من خلال جولة شابَّيْن هما «حسام» و«هشام» داخل مدينة شرقية قديمة تُدعَى «زيدانة»، بعد موت سلطانها السابق، وبدايتها الجديدة مع السلطان الجديد الذي سيتولَّى الحكم في هذا اليوم. ثم نعلم أن هذه المدينة تعبد صنمًا على هيئة ثَوْر هو «أبو الفحول» رمز الخصب والنماء.

---

[٢١] فعلى الغلاف الداخلي للمسرحية يوجد رقم وتاريخ ورود المسرحية، وهو رقم ١٤٥ بتاريخ ٤ / ٦ / ١٩٧٢، وهناك أيضًا غلاف آخَر منزوع من نسخة أخرى لنفس المسرحية ومرفق مع الغلاف الأول ويحمل رقم وارد ٩٨ بتاريخ ٨ / ٥ / ١٩٧٢. ومن المؤكَّد أن التاريخ الأول هو المعمول به؛ لأن جميع الوثائق الرقابية جاءت بعده مباشرة، وهو الأمر المتَّبَع دائمًا في نظم الرقابة.

[٢٢] عزت النصيري، مسرحية «أبو الفحول»، وهي محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية، بما تشتمل عليه من تقارير ووثائق رقابية، تحت رقمَيْ وارد مسرحيات ٩٨، ١٤٥ بتاريخ ٨ / ٥ / ١٩٧٢، ٤ / ٦ / ١٩٧٢.

[٢٣] ولعزت النصيري عدة مقالات نقدية منشورة بمجلة «الكاتب» في عام ١٩٧٧، وله أيضًا مسرحية أخرى بعنوان «وجه الحقيقة»، كتبها عام ١٩٧٩.

ومن خلال الجَوْلة في أرجاء المدينة تنكشف مساوئ المدينة من انتشار التسول والدعارة والسرقة والنهب والرشوة والاختلاس وحماية الشرطة للسارق بقدْر إهانتها للمسروق وزيادة الضرائب على المخدرات وإباحتها للشعب واستغلال الكهنة والقضاة لمناصبهم في جمع أموال الشعب وتشجيع الزنا من أجْل زيادة عدد النسل وتحريم تعليم النساء … إلخ هذه المساوئ. ومن خلال هذه المواقف تتضح حقيقة الشابين، فهشام ما هو إلا أحد السفراء من الدول المجاورة، وقد حضر بناء على طلب السلطان الجديد من أجْل عقد اتفاقيات جديدة بين البلدين، التي من شأنها رفع مستوى التقدُّم في هذه المدينة الشرقية. أما «حسام» فهو السلطان الجديد الذي تنكَّر في زي العامة من أجْل الوقوف على أحوال المدينة قبل أن يتولَّى حُكْمَها، وتنتهي المسرحية بإعلان حسام عن حقيقته ويخطب في الشعب بإنهاء عهد الظلام الدِّيني والعقلي والفكري، ويتحدث عن مشروعاته لإنهاض هذه المدينة، حتى تُصبِح من أكبر المدن المتقدِّمة، ثم يأخذ فأسًا وينهال على تمثال «أبو الفحول» فيحطِّمه وسط فرحة وابتهاج الجميع.

وفي يوم ١٤ / ٦ / ١٩٧٢ كتبتِ الرقيبة فاطمة حسين تقريرًا برفض المسرحية، قالت فيه: «وإذا تعرَّضنا للغرض الذي كُتبتْ من أجْله هذه المسرحية وهو الدعوة لتنظيم النسل نجد الكاتب انحرف عن هذا الهدف الأصلي متخذًا من المسرحية ستارًا لعرض بعض العيوب السائدة في المجتمع والتي لا صلة لها بتنظيم النسل. وعلى الرغم من ذلك فلم يكن الكاتب منصفًا ولا أمينًا في عرضه لهذه العيوب؛ ذلك بأنْ جعل هذه العيوب شاملة لجميع طبقات الشعب، بل ولم يَسلَم من ذلك حتى رجال الدِّين ولا رجال القضاء، كذلك وصف الشعب بطريق غير مباشر بأنه شعب متكاسل بَلِيد لا يعرف سوى كل ما هو نَصْب واحتيال وتزييف وخداع، ولا همَّ له سِوَى شرب المخدرات والإنجاب؛ لهذا أرى عدم الترخيص بعرض هذه المسرحية عرضًا عامًّا.»

ومن الملاحظ أن الرقيبة قد فهمتِ المسرحية بصورة معكوسة؛ لأن المؤلف لم يكتب النص لمجرَّد الدعوة لتنظيم النسل ولم يكن هذا هدفه الأصلي — كما قالت — بل كتب مسرحيته من أجل إيجاد حلٍّ لجميع العيوب المنتشِرَة في بعض المجتمعات. أما رفضها للترخيص لمجرد أن المؤلف قام بتعميم جميع السلبيات على الشعب بأكمله، فالمؤلف له الحق في ذلك — من خلال وجهة نظره — طالما لم يُحدِّدِ المكان أو الزمان، ولم يرمز بصورة مباشرة إلى بلد أو زمن أو حاكم معيَّن. هذا بالإضافة إلى أن الرقيبة تجاهلتْ

تمامًا — وربما عن قصد — أسلوب الإصلاح الذي بثَّه المؤلِّف في مسرحيته[٢٤] من أجْل علاج هذه السلبيات، وعلى ذلك فالمؤلف جاء بالداء ثم عرض الدواء الأمثل، حتى تكتمل العِظَة والعِبْرة عند المتفرِّج، إذا عُرضتْ هذه المسرحية. وليس من حق الرقابة التدخُّل في أسلوب الكاتب، طالما اختار أسلوبًا نمطيًّا معروفًا في الكتابة المسرحية.

وفي ١٥ / ٦ / ١٩٧٢ كتب الرقيب «فؤاد خطاب» تقريرًا برفض المسرحية أيضًا، قال فيه: «تَعرِض المسرحية صورةً لما تَحيَاه بلادنا وهي مسرحية رمزية؛ إذ إن أبا الفحول رمز للحياة في بلادنا في فترة ليستْ ببعيدة، وإن الناس كانوا مشغولين باللهو والعبث، وكذلك فإن المسرحية نراها وهي تصوِّر شعبنا وكأنه شعب ليس له عمل إلا السرقة

[٢٤] راجع المسرحية، صفحات ٤٨، ٤٩، ٥٥، ٧٨، ٧٩، ٨٠.

ولعب القمار واللهو، وأن الشرطة ليس لها عمل إلا استغلال سلطتها فيما يحقق لها الرِّبْح، وكذلك فهي تصوِّر شعبنا وقد انساق وراء لعب الكرة[٢٥] وسماع الأغاني الخليعة وتجهيز الحفلات وعدم الاهتمام بالحرب ولا الاستعداد لها، وأن كل ما نملكه هو الكلام والفقر والجهل حتى بدأ العهد الجديد الذي في هذه الأيام. لكن المسرحية في شكلها ومضمونها العام تَسْخَر من الدولة ومن شعبها إذ نراها وهي تصوِّر شعبنا صُوَرًا لا يصحُّ عرضُها على الناس؛ لأن فيها ظلم وافتراء على أخلاقنا وأخلاق مجتمعنا، وخصوصًا وأن المسرحية تؤكِّد جهْل شعبنا سواء بمصالحه الداخلية أو الخارجية. ولما كانت هذه المسرحية تتعرَّض للنظام العام للدولة وتمس المجتمع في شكله الداخلي والخارجي؛ لذلك أرى عدم الموافقة على الترخيص بهذه المسرحية.»

[illegible]: تعرض المسرحية صورة لما انتهاه بلادنا وهي مسرحية رمزية إذ أن أبو الغول رمز للحياة في بلادنا في فترة
ليست ببعيدة وأن الناس كانوا مشغولين باللهو والعبث وكذلك فإن المسرحية نراها وهي تصور
شعبنا وكأنه شعب ليس له عمل إلا السرقة ولعب القمار واللهو وأن الشرطة

ليس لها عمل إلا استغلال سلطتها فيما يحقق لها الربح وكذلك فهي تصور شعبنا وقد انساق ور[illegible]
الكرة وسماع الأغاني الخليعة وتجهيز الحفلات وعدم الاهتمام بالحرب ولا الا[illegible]
لها وأن كل ما نملكه هو الكلام والفقر والجهل حتى بدأ العهد الجديد الذي في هذه الأيام.
المسرحية في شكلها ومضمونها العام تسخر من الدولة ومن شعبها إذا نراها وهي [illegible]
شعبنا صورًا لا يصح عرضها على الناس لأن فيها ظلم وافتراء على أخلاقنا وأخلاق مجتمعنا
وخصوصًا وأن المسرحية تؤكد جهل شعبنا سواء بمصالحه الداخلية أو الخارجية
ولما كانت هذه المسرحية تتعرض للنظام العام للدولة وتمس المجتمع في شكله
الداخلي والخارجي.
لذلك أرى عدم الموافقة على الترخيص بهذه المسرحية

الرقيب
فؤاد خطاب

تحريرًا في ١٥/٦/١٩٧٦

نظر
[illegible]
١٩/٦/١٩٧٦

[٢٥] لا نعلم حقيقة لماذا أصرَّ الرقيب على الحديث عن «لعب الكرة»، رغم أن المسرحية تحدثت عن انشغال الناس بلعب «البلي» لا الكرة (راجع المسرحية، من ص٥٠–٥٨). ولعله أراد أن يُقنع مَن يقرأ تقريره، بأن المؤلف يرمز إلى الشعب المصري.

وإن كان الأمر كما فهمه الرقيب، من أن المؤلف أراد أن يرمز بهذه المدينة إلى مصر، وإلى شعبها بالشعب المصري، أليس هذا من حق المؤلف، رغم عدم تصريحه بكل ما فهمه الرقيب؟! ألا يمكن أن نشجِّع الكُتَّاب على إظهار عيوبنا وعيوب دولتنا حتى نجد الحلَّ الأمثل كي نتقدَّم؟ وإن كانت الرقابة تحجر على أفكار المؤلِّفين ممن لهم الحق في نقد المجتمع، فمِن أين سيتعلم عامة الشعب. هذا بخلاف أن المؤلف أتى بالحلِّ الأمثل لهذه السلبيات — كما قلنا — فبدلًا من عرض أفكاره على الجمهور حتى يتعلَّم منها، نمنع هذا العمل ونرفضه، مبرِّرين هذا الرفض بأن المسرحية ضد نظام الدولة.

وفي نفس يوم ١٥ / ٦ / ١٩٧٢ كتب الرقيب «عمارة نجيب» تقريرًا بإرجاء الترخيص لهذه المسرحية، قال فيه: «واضح أن المؤلف قصد إلى عملية التصحيح في آخِر المسرحية، وبالتالي تكون الفترة السابقة هي الفترة ما قبل التصحيح، وقد أسقط المؤلف كل محاسنها، وتناول سيئاتها فقط، الأمر الذي لا تُبيحه السياسة العليا الآن على الأقل؛ لهذا أرى إرجاء الترخيص بهذه المسرحية.»

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرح

الموضوع: تقرير عن مسرحية «أبو الغول»
تأليف: عزت النصيري

التلخيص:

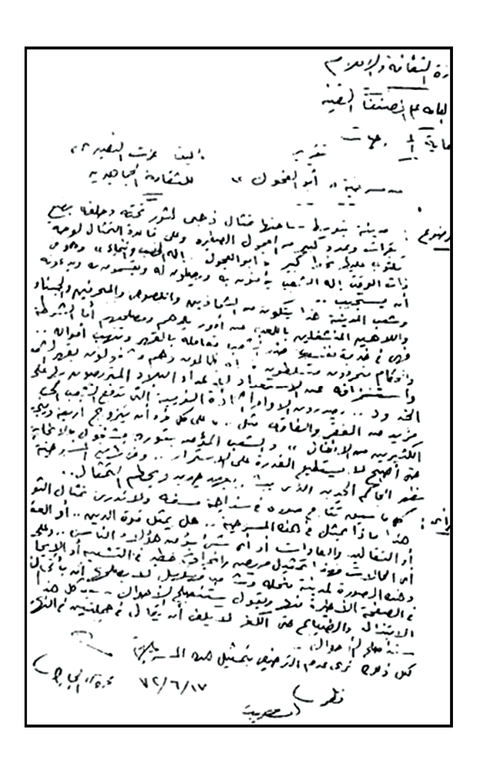
الرأي: واضح أن المؤلف قصد إلى عملية التصحيح في آخر المسرحية، وبالتالي تكون الفترة السابقة هي الفترة ما قبل التصحيح، وقد أسقط المؤلف كل محاسنها، وتناول سيئاتها فقط، الأمر الذي لا تبيحه السياسة العليا الآن على الأقل، لهذا أرى إرجاء الترخيص بهذه المسرحية.

عمارة نجيب
١٥ / ٦ / ١٩٧٢

١٩ / ٦ / ١٩٧٢

ولعل هذا التقرير كان من التقارير القليلة المُحايِدة أمام هذا النص، فالرقيب فيه وافق على النص ورفضه في آنٍ واحد. فالفكرة مقبولة عنده، ولكنها غير مرغوبة في الوقت الحالي! ولا نعلم لماذا التأجيل، ولماذا عدم الرغبة في عرض النص في الوقت الحالي طالما النص يؤيد ثورة التصحيح، كما فهم الرقيب؟!

وفي يوم ١٧ / ٦ / ١٩٧٢ كتب الرقيب «محروس الجارحي» تقريرًا برفض الترخيص، قال فيه بعد نَعْت المسرحية بالسذاجة والإسفاف: «... ولا ندري تمثال الثَّوْر هذا ماذا يمثِّل في هذه المسرحية؛ هل يمثِّل قوَّة الدِّين؟ أو العقيدة؟ أو التقاليد والعادات؟ أو أي شيء يؤمن هؤلاء الناس؟ وعلى أي الحالات فهذا تمثيل مريض وانحراف خطير في التشبيه أو الإيحاء، وهذه الصورة لمدينة منحلَّة وشعب مُهَلْهَل لا يُصلِحها أن يأتي الكاتب في الصفحة الأخيرة منها ويقول ستنصلح الأحوال ... بعد كل هذا الابتذال والضياع حتى الكفر لا يكفي أن يُقال في جملتين في النهاية ستنصلح الأحوال؛ لكل ذلك نَرَى عدم الترخيص بتمثيل هذه المسرحية.»



وسنتوقف قليلًا أمام هذا التقرير؛ فالرقيب هنا يَسخَر من المؤلف الذي جاء بثَوْر يعبده شعب المدينة الشرقية، ثم يتساءل في سخرية مريرة عمَّا يُمثِّله هذا التمثال! ثم ينعت المؤلف بالمَرَض والانحراف؛ لأنه أتى بمثل هذا التمثال الذي يمثل المعبود في هذه المدينة. وإذا كان الرقيب يتعجَّب من كل هذا، فنحن نتعجَّب أكثر من التفكير السطحي لهذا الرقيب! ونقول: كيف يستطيع هذا الرقيب أن يمسك بقلمه ويقوم بتقييم المسرحية، ويحتل مكانة مرموقة وخطيرة، وهي كونه رقيبًا … وفي نفس الوقت لا يعلم أبجديات تاريخ المسرح،[٢٦] الذي يقوم بمَهمَّة تقييمه سواء بالعرض على الجمهور أو المنع. فالثَّوْر الذي يتهكَّم عليه الرقيب، هو أصل نشأة المسرح عند الإغريق عندما كانوا يقيمون له الاحتفالات الخاصة بموسم الكروم، وكانوا يُطلِقون عليه «ديونيسوس» أو «باخوس» وكان يحمل جميع الصفات التي خلعها المؤلف على صنمه في مسرحيته،[٢٧] كما أن «الثور» كانتْ له أهمية كبرى في عبادات المصريين قديمًا،[٢٨] وهو أخيرًا في المعاجم العربية يأتي بمعنى «السيد».[٢٩]

أما زعم الرقيب بأن المؤلف بعد أن عرض في مسرحيته معظم السلبيات جاء في نهاية المسرحية وعرض الحل في جملتين — والأصح كلمتين — هما «ستنصلح الأحوال» زعم باطل؛ لأن هاتين الكلمتين جاءتا من خلال حوار طويل استمر ما يقرب من ثلاث

---

[٢٦] ولعل هذا النموذج من الرقباء، يتناقض مع قول اعتدال ممتاز: «بعد الثورة أصدر الصاغ صلاح سالم وزير الإرشاد القومي قرارًا بألَّا يشتغل رقيبًا مَن لا يكون حاصلًا على شهادة جامعية أو شهادة معادِلة لها. والحقيقة أن القائمين بالرقابة قبلَ صدور هذا القرار لم تكن تتوافر لبعضهم الثقافة العامة اللازمة.» «مذكرات رقيبة سينما»، السابق، ص٣٨، ٣٩.

[٢٧] وللمزيد عن هذا الأمر، انظر: شلدون تشيني، «تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة»، الجزء الأول، ترجمة: دريني خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، د.ت، ص٤٨–٥١، وكذلك سهيل عثمان وعبد الرازق الأصفر، «معجم الأساطير اليونانية والرومانية»، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢، ص٢٦٩، وكذلك د. أحمد عتمان، «الشعر الإغريقي تراثًا إنسانيًّا وعالميًّا»، سلسلة «عالم المعرفة» الكويتية، عدد ٧٧، مايو ١٩٨٤، ص١٨١–١٨٧، وكذلك ب. كوملان، «الأساطير الإغريقية والرومانية»، ترجمة: أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص٥٨–٦٢، وأخيرًا مجلة «المسرح» عددَيْ ٢٥، ٦٦ بتاريخ يناير ١٩٦٦، ص١٤٥، وأكتوبر ١٩٦٩ ص٥٨–٦٤ على الترتيب.

[٢٨] راجع: «دائرة المعارف الكتابية»، الجزء الثاني، ١٩٩٠، ص٤٥٤، مادة «ثور».

[٢٩] راجع: ابن منظور، «لسان العرب»، الجزء الأول، مادة «ثور».

صفحات في نهاية المسرحية،[٣٠] هذا بالإضافة إلى أن المؤلف عرض الحلول المُثلَى في أكثر من موضع قبل نهاية المسرحية بلغت عِدَّة صفحات، لا كلمتين، كما أوهمنا الرقيب، فعلى سبيل المثال هذا الحوار، الذي جاء بين «حسام» و«هشام»:

هشام: ... إن البلد دي فيها خيرات طبيعية كتير، وممكن لو أنها لقت اللي يحسن استغلالها، إنها تلطف الأزمة!

حسام: آه، بس مجرد تلطيف، لكن الحل الأساسي، هو وقف الزيادة المهولة في العدد، وكمان اللي يقدروا يحسنوا استغلال خيرات البلد، لازم يكونوا متعلمين ومدربين على مستوى عالي ...

هشام: الأزمة بتشتد عشان الإنتاج قليل، والإنتاج قليل عشان مافيش فنيين على مستوى عالي، ومافيش فنيين على مستوى عالي عشان العدد كتير، والعدد كتير عشان مافيش وَعْي، ومافيش وَعْي عشان مافيش إنتاج كفاية[٣١] ...

وفي موضع آخَر — من المسرحية — نجد شخصية «مروان» الذي يُحذِّر الشعب من قدوم جيوش الأعداء، فنجد الشعب يتهكَّم عليه بأنهم أكثر عددًا من الأعداء، فيقول لهم: «يا إخواني، الحكاية مش بكتر العدد، لا، العبرة بنوعية العدد؛ العبرة بالنظام، بالحضارة، بالوعي، بالتقدُّم، ممكن واحد متقدِّم يغلب خمسين واحد متأخرين، يغلب مِيَّة، يغلب متين وأكتر وأكتر؛ ممكن يدوسهم برجليه كأنهم نمل.» وعندما يتهكَّم عليه أحد أفراد الشعب ويسأله كيف ذلك هل بالسحر؟ يقول: «أيوه، بس السحر هنا اسمه: العِلْم، التربية، العقيدة النضيفة، الحضارة المتقدِّمة، الصناعة الراقية، الزراعة الحديثة، الفن المفيد، الجيش المظبوط، السلاح المَتِين، المدارس الجادَّة، الرياضة البنَّاءة، الوعي، الفكر، الروح المعنوية العالية، كل ده يا صاحبي سحر، وأقوى من السحر.»[٣٢]

وقبل يوم ١٩ / ٦ / ١٩٧٢[٣٣] كتبتِ الرقيبة «ثريا الجندي» تقريرًا بالموافقة على الترخيص — بعد تَلافِي عِدَّة ملاحظات — قالت فيه: «تنتمي هذه المسرحية إلى ما يُسمَّى

[٣٠] انظر المسرحية، صفحات ٧٨، ٧٩، ٨٠.

[٣١] المسرحية، ص٤٨، ٤٩.

[٣٢] المسرحية، ص٥٥، ٥٦.

[٣٣] لأن تقرير الرقيبة غير مؤرَّخ، ولكن في أسفله أشَّرتِ المديرة «نبيلة حبيب» بالنظر في ١٩ / ٦ / ١٩٧٢.

بالمسرح السياسي، وهو مسرح لا يعتمد على حدث واحد متطور أو شخصية محورية نامية، إنما الشخصيات هنا شخصيات نموذجية مسطَّحة. الشخصية الخيِّرة تبدأ خيِّرة وتنتهي على نفس الصورة، وكذلك الشريرة والمنافقة كلها صورة واحدة ووجْه واحد، وتكاد تخلو من الأبعاد المعروفة للشخصية الدرامية. والهدف الأساسي من هذه المسرحية هي أن الشعب يعيش في حالة سيئة من الفقر والجهل بسبب معتقد خاطئ هو عدم الإيمان بتحديد النسل وأن الأمل الوحيد لهذا الشعب هو الحاكم الجديد الذي تولَّى الحكم بعد دراسة كل هذه الأوضاع، وبدأ فورًا في إصلاحها فهو البارقة الوحيدة التي ينتظر منها الشعب الكثير لكي يتخلَّص من كل تلك العيوب والمعاناة التي يعيش فيها ... وعلى هذا الأساس لا أرى مانعًا من الترخيص بأداء تلك المسرحية مع مراعاة حذْف الملاحظات الواردة في ص٣، ٥، ٧، ١٥، ١٩، ٢٠، ٢٢، ٢٥، ٢٧، ٣٦، ٣٧، ٤٢، ٤٧، ٤٨، ٦١، ٦٤، ٦٨، ٧٥، ٧٦، ٧٧. وهي إما ألفاظ سباب نابِيَة أو قَسَم بأبي الفحول يوحي بالكفر والإلحاد ومشهد يتنافى مع الآداب العامة ... كما إني أرى ضرورة تغيير اسم المسرحية لما يوحي به اسم «أبو الفحول» من معنًى جنسي.»

ونحن لن نتوقف كثيرًا عند هذا التقرير؛ لأننا نتفق مع الرقيبة في معظم ما قالت به، إلا في طلبها تغيير اسم المسرحية، لما يوحي به الاسم الحالي من معنًى جنسي؛ وذلك لأن «أبا الفحول» أو «الثور»، أراد به المؤلف الرمز على عبادة الإغريق القدماء — كما تحدَّثنا من قبل — ومن الجدير بالذكر إن هذا المعبود عند الإغريق كان يرمز إلى الخصب والنماء سواء للأرض أو للإنسان، ويؤكد ذلك د. أحمد عتمان في قوله: «فديونيسوس يمثِّل كافة قوى الإخصاب في الطبيعة؛ ولذلك كان عضو الذكر PHALLOS رمزًا مُهِمًّا في طقوس عباداته.»[٣٤] أيْ إن اسم المسرحية مأخوذ من تاريخ المسرح القديم.

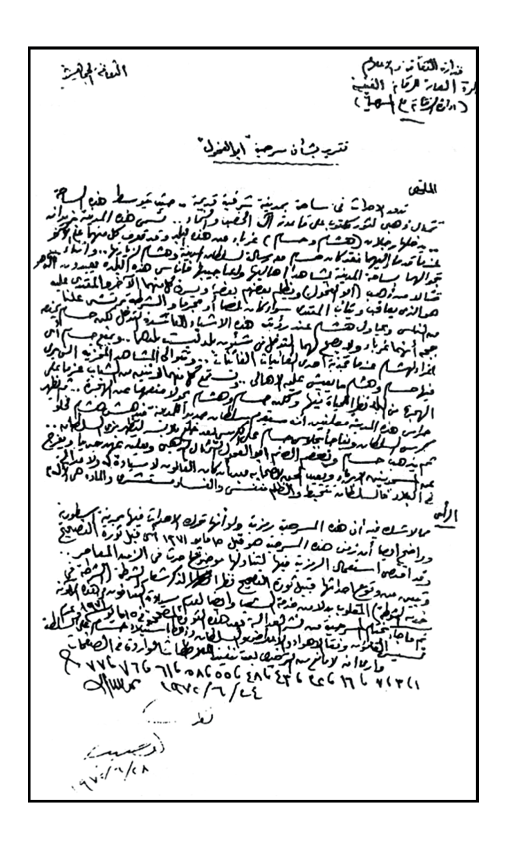
وفي يوم ٢٤ / ٦ / ١٩٧٢ كتب الرقيب «فاروق البهي» تقريرًا بالموافقة على الترخيص — بعد تنفيذ بعض الملاحظات — قال فيه: «مما لا شك فيه أن هذه المسرحية رمزية ولو أنها تحرِّك الأحداث فيها بمدينة أسطورية، وواضح أيضًا أن زمن هذه المسرحية هو قبل ١٥ مايو ١٩٧١؛ أي قبلَ ثورة التصحيح، وقد اقتضى استعمال الرمزية فيها لتناولها موضوعًا حدث في الزمن المعاصر. وتبين من وقوع أحداثها قبيل ثورة التصحيح نظرًا لذكر شعار الشرطة «الشرطة في خدمة الشرطة» المقلوب بدلًا من خدمة الشعب وأيضًا لعدم سيادة القانون في هذه الآونة، ثم ما جاء بختام المسرحية من نشر العدالة بعد هذه الثورة المصحِّحة في ١٥ مايو ١٩٧١ وعدم تسيس القانون وفق الأهواء والأغراض والسلطان، وذلك باستيلاء حسام على السلطة.[٣٥] وأرى أنه لا مانع من الترخيص بعد تنفيذ الملاحظات الواردة في الصفحات ١، ٣، ٧، ١٦، ٣٢، ٤٣، ٤٨، ٥٥، ٥٨، ٦١، ٧٦، ٧٧.»[٣٦]

وأخيرًا كتب مدير الإدارة في يوم ٢٨ / ٦ / ١٩٧٢ تقريرًا بالموافقة — بعد عدة ملاحظات وتغييرات — قال فيه: «… أرى أن المسرحية تصلح للعرض والأداء بعد إجراء تعديلات تتضمن ملاحظات الرقباء وأهمها الواردة بالصفحات ٣، ٥، ٧، ١٥، ١٩، ٢٠،

[٣٤] د. أحمد عتمان، السابق، ص١٨٣.

[٣٥] الحقيقة أن «حسامًا» لم يستولِ على السلطة، كما قال الرقيب، بل إن الحكم كان شرعيًّا له فتقلَّده.

[٣٦] وأرقام الصفحات في هذا التقرير تضمَّنتْها الأرقام التي ذكرتْها الرقيبة «ثريا الجندي» في تقريرها لما فيها من ألفاظ سباب وإيحاءات جنسية، إلا أن الرقيب أضاف صفحات ١، ١٦، ٣٢، ٤٣، ٥٥، ٥٨ وهذه الصفحات بها أيضًا ألفاظ سباب ورموز توحي بالجنس، قد أغفلتْها الرقيبة، إلا أن الصفحة الأولى ليس بها إلا وصْف المنظر الأول، وتنفيذه على خشبة المسرح، ولا نعلم لماذا أدْرَجَها الرقيب في ملاحظات تقريره؟!



وزارة الثقافة والإعلام

تقرير بشأن مسرحية

الملخص

الرأي

٢٢، ٢٧، ٣٦، ٣٧، ٤٢، ٤٧، ٤٨، ٦١، ٦٤، ٦٨، ٧٥، كما أرى أيضًا التخفيف من مشهد نهشان والهجوم على زيدانة، وحذف مشهد الرجل المجذوب صفحة ٧٦، ٧٧ وأخيرًا أرى أيضًا تغيير اسم المسرحية لما فيه من إيحاء جنسي؛ ولذا أرى استدعاء المؤلف لإجراء التعديلات المطلوبة حتى يمكن النظر في الترخيص.»

ولن نناقش هذا التقرير إلا في طلب المدير التخفيف من «مشهد نهشان والهجوم على زيدانة»! لأن القارئ من الممكن أن يتوهم أن هذا الطلب له من الأهمية الكثير، ويتخيل أن «نهشان» هذا رجل أراد أن يغتصب أو يفتك بامرأة هي «زيدانة» أو شيء من هذا القبيل! والحقيقة أن «نهشان» مدينة من أَلَدِّ الأعداء لمدينة «زيدانة»، إلى هنا أيضًا من الممكن أن يتوهم القارئ أن هناك هجومًا وقع من قِبَل نهشان على مدينة زيدانة، وكان الهجوم شرسًا لدرجة أن المدير طالب بالتخفيف منه!، وللأسف لم يحدث هذا. فكلمة

نهشان لم تذكر إلا مرة واحدة في المسرحية كلها على لسان «مروان» الذي حذَّر زيدانة من أن نهشان تستعد للهجوم عليها؛ لذلك قام «مروان» بتوعية شعب زيدانة — كما مرَّ بنا — للاستعداد للحرب، قائلًا لهم: «… أهل نهشانة ناويين يهجموا عليكم، بجيش متسلح أحسن سلاح، ومتدرب أحسن تدريب؛ استعدوا استعدوا، ماتضيعوش وقت، استعدوا بالسلاح القوى ودربوا جيشكم تدريب سليم، واتعلموا إزاي تقاوموا أعداءكم في البيوت، وفي الشوارع، وفي الحواري، اتعلموا إزاي تعيشوا أيام الحرب الشديدة … اتعلموا إزاي تضغطوا معيشتكم اتعلموا إزاي تصمدوا قدام العدو جبهة واحدة متحدة.»[٣٧]

[٣٧] المسرحية، ص٥٣، ٥٤.

ومن الطريف أن هذا الهجوم أو هذه الحرب لم تحدث طوال أحداث المسرحية. فكيف يطلب المدير تخفيف ما لم يحدث؟! هذا بالإضافة إلى أن التخفيف يعني تقليص شخصية «مروان» والتقليل من أقواله، مع أن شخصية «مروان» هي الشخصية الوحيدة في المسرحية التي تحدَّثتْ بالحلول المُثَلى لمعظم السلبيات التي اعترض عليها معظم الرقباء ورفضوا النص بسببها! ولعل المدير قصد بالتخفيف عدم استعادة ذكرى هزيمة يونية ١٩٦٧ بعد أن فهم استعداد نهشانة للهجوم على زيدانة، بأنه رمز على الهزيمة السابقة، أو استعداد إسرائيل لهجوم ثانٍ على مصر لتحقِّق سياستَها التوسُّعية في الشرق الأوسط في هذه الفترة. حتى ولو كان هذا تفكير المدير، فنحن نُخالِفه؛ لأن بثَّ هذا المعنى — ولو عن طريق الإسقاط — يقوِّي ويحمِّس من عزيمة المصري بأن يذكِّره دائمًا بالهزيمة حتى يستعدَّ إلى معركة النصر، ولولا هذا المعنى ما كان انتصار أكتوبر العظيم.

الصفحة الأولى من مخطوطة المسرحية.

ويوافق على تقرير المدير السابق، المدير العام «اعتدال ممتاز»، في ٤ / ٧ / ١٩٧٢، وبالفعل يحضر المؤلف «عزت النصيري» ويوقِّع على التقرير السابق بقوله: «اطلعتُ على الملاحظات وسأقدِّم التعديل» [توقيع المؤلف: عزت النصيري]. ومن المؤكَّد أن المؤلِّف لم يَقُمْ بالتعديل كما ذكر، بدليل عدم ذكر أية إشارة عن هذا النص في سجلات الرقابة، أو في الحركة الثقافية المسرحية في مصر في تلك الفترة أو بعدها، وكُتب على النص الرفض من قِبَل الرقابة، وضاعتِ المعاني الوطنية الجميلة، التي بثَّها المؤلف في هذا النص المتميز.

مسرحية «الكل يعتبرونها والعة» ١٩٧٣، لنبيل بدران

تقدمت فرقة المسرح الجامعي بالإسكندرية في يوم ٢٧ / ١ / ١٩٧٤ إلى الرقابة، تطلب الترخيص بتمثيل مسرحية للمؤلف نبيل بدران[٣٨] تحمل أربعة عناوين: الأول «الكل يعتبرونها والعة»، والثاني «خلِّي بالك من جولدا»، والثالث «ياجوري في التليفزيون»، والرابع «يوم ستة الساعة خمسة».[٣٩] ولكن الرقابة تعاملت مع العنوان الأول في تقاريرها.

والمسرحية تدور في عِدَّة مشاهد منفصلة في الظاهر، مرتبطة في المضمون، حول الفترة ما قبلَ، وما بعدَ حرب السادس من أكتوبر؛ فالمشهد الأول من الفصل الأول، يدور حول قائد اللواء الإسرائيلي «عساف ياجوري»، قبل ذهابه إلى المعركة حتى أُسِر، وظهوره في التليفزيون المصري. والمشهد الثاني يدور حول اقتحام جنود مصر خط بارليف،

[٣٨] ونبيل بدران، حاليًّا، رئيس تحرير مجلة «تياترو»، وأيضًا الناقد المسرحي لمجلة «آخر ساعة»، وقد بدأ كتاباته النقدية منذ عام ١٩٦٧. كما أن له مؤلَّفات مسرحية كثيرة، منها: «السود»، و«القنطرة» ١٩٦٨، و«كل شيء تمام» ١٩٧٠، و«انتبهوا أيها السادة»، و«البعض يأكلونها والعة» ١٩٧١، و«نحن لا نحب الكوسة» ١٩٧٥، و«عالم علي بابا» ١٩٧٦، و«مين يشتري راجل» ١٩٧٨، و«جحا باع حماره» ١٩٨٠، و«باي باي عرب» ١٩٨٢، و«علي بابا كهرمانة شكرًا» ١٩٨٦، «عفوًا أيها الأجداد» ١٩٨٨، و«بولوتيكا» ١٩٨٩، و«ألو يا أرض» ١٩٩٤، و«للأمام قف» ١٩٩٥، و«لامؤاخذة يا مستر رختر» ١٩٩٦. وقد حصل نبيل بدران على جائزة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في عام ١٩٧٩، وأيضًا على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٩ عن مسرحيته «عفوًا أيها الأجداد».

[٣٩] نبيل بدران، مسرحية «الكل يعتبرونها والعة» أو «خلِّي بالك من جولدا» أو «ياجوري في التليفزيون» أو «يوم ستة الساعة خمسة»، ونص المسرحية محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة، بما يصاحبه من وثائق وتقارير رقابية، تحت رقم وارد مسرحيات ١٦ بتاريخ ٢٧ / ١ / ١٩٧٤.

ومعاملتهم للأسرى الإسرائيليين. والمشهد الثالث يدور حول قائد إسرائيلي وفَتَاتِهِ في إحدى الحانات في تل أبيب، وثقته في الجيش الإسرائيلي قبل المعركة، ثم أَسْرِه بعد ذلك في مصر. والمشهد الرابع يدور في الريف المصري حول الإشاعات الكاذبة الصادرة من وكالات الأنباء الأجنبية أثناء المعركة. والمشهد الخامس يدور حول فتاة ترفض الزواج ممن تقدَّموا لها، رغم ثرائهم الفاحش، وتُفضِّل عليهم أَحَدَ أبطال انتصار أكتوبر. والمشهد الأول من الفصل الثاني، يدور حول استغلال بعض التجار لظروف الحرب في رفع أسعار السلع الغذائية، بحجبها عن الجمهور. والمشهد الثاني يدور حول شركة سياحة إسرائيلية، تقوم بإرسال السياح اليهود إلى معسكرات التدريب بدلًا من المناطق السياحية. والمشهد الثالث يدور حول محاولة بعض الممثلين والفنانين التبرُّع بالمال أثناء نشوب الحرب، ولكن بصورة تهكُّمية؛ لأننا نلاحظ أن هذا التبرُّع من قَبِيل الدعاية فقط. وتوجد أيضًا لوحة أخرى في هذا المشهد عن مخبز يرفض عمل «كعك العيد» للجمهور، إلا بعد النصر. والمشهد الأخير يدور حول منْع العرب البترولَ عن الدول الأجنبية، والآثار المترتبة على ذلك.

وفي ٥/٢/١٩٧٤ كتبتِ الرقيبة «لواحظ عبد المقصود» تقريرًا رفضتْ فيه الترخيص، قائلة: «... المسرحية مفكَّكة وتصوِّر جوانب كثيرة من حياة الإسرائيليين كما أنه يوجد بها بعض السلبيات؛ لذلك أرى عدم عرضها.»

وهذا التقرير يعتبر من التقارير السطحية، رغم أنه من التقارير الرافضة، ومن المفروض أن تُبرِّر الرقيبة رفضَها بصورة مُقنِعة وأفضل من ذلك. فكون المسرحية مفككة من وجهة نظر الرقيبة، فهذا التفكُّك جاءَها من خلال قراءتها السريعة والسطحية للمسرحية، إن كانتْ قرأتْها أصلًا؛ لأن مَن يقرأ المسرحية بشيء من التأنِّي، سيجدها تصوِّر بعض المَشاهِد المنفصلة مكانيًّا، ولكنْ يربطها رباط زمني واحد هو فترة ما قبل وما بعد المعركة، هذا بالإضافة إلى المضمون المستمر في جميع مشاهدها. وكون المسرحية — حسب قول الرقيبة — تصوِّر جوانب كثيرة من حياة الإسرائيليين. سنجد أن هذا التصوير — في تلك الفترة — مُهِمٌّ للغاية؛ لأن الشعب المصري كان لا يعلم الكثير عن هذه الحياة. وكان من الأفضل أن تُناقِش الرقيبة هذا التصوير، هل هو حقيقي أو زائف؟ وبناء على ذلك يعتبر هذا السبب من مميزات المسرحية لا من سلبياتها. أما قولها بأن المسرحية بها بعض السلبيات، إلا أنها لم توضح معاني أو مواضع هذه السلبيات، كما هو مُتَّبَع في التقارير الرافضة.

وفي ١٠ / ٢ / ١٩٧٤ كتب الرقيب «فؤاد خطاب» تقريرًا، بالموافقة على الترخيص، ولكن جاء في بعض الملاحظات: «... ولا مانع من الترخيص بأداء هذه المسرحية بشرط تنفيذ الآتي؛ أولًا: تغيير اسم المسرحية إلى اسم آخر؛ لأن هذا الاسم ليس له علاقة بأحداث المسرحية، بالإضافة إلى أن الاسم يُشِير إلى أن العبور للقناة كان وهي والعة وهذا لم يكن حقيقيًّا.»

وهذا التقرير لم يتعرَّض إلا لاسم المسرحية فقط!، وحتى هذا التعرُّض لنا رأي فيه. فالرقيب اعترض على اسم «الكل يعتبرونها والعة»، ويقترح اسمًا آخَر، دون أن يحدِّد هذا الاسم، بالرغم من أن المؤلف أعطى للنص أربعة أسماء. أما توهم الرقيب بتفسيره عنوان المسرحية — «الكل يعتبرونها والعة» — بأنه يُشير إلى أن العبور للقناة كان وهي والعة، فهذا تفسير خاطئ، يجعلنا نعتقد بأن الرقيب لم يفهم مضمون المسرحية جيدًا؛ لأن هذا الاسم يشير إلى أن جميع مشاهد المسرحية تؤكد أن جميع الشخصيات كانت تنظر إلى الحرب على أنها فرصة لا بد أن تُغتنم سواء للثراء، أو للنزهة، أو للدعاية، أو للاستغلال ... إلخ؛ أيْ إن العنوان يشير إلى القول الشعبي «ياكلها وهي والعة».

وفي يوم ١٣ / ٢ / ١٩٧٤ كتبت الرقيبة «شكرية السيد» تقريرًا بالموافقة على عرض المسرحية بعد حذف عدة مواضع، قالت فيه: «... لا مانع من الترخيص بعرض هذه المسرحية عرضًا عامًّا بعد حذف الملاحظات بالصفحات بالأرقام الآتية: ٢، ٣، ٤، ٥، ٧، ١٣، ١٤، ١٧، ٢٠، ٢٦، ٢٩، ٣٢، ٣٣، ٤١، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٥٧. وإخطار الرقابة بموعدَيِ التجربة والعَرْض.»

ومواضع الحذف في هذا التقرير، تتحدث عن التهكُّم على الكمِّ الهائل للمسرحيات والقصص والأشعار المؤلَّفة عن حرب أكتوبر [ص٢]، وأيضًا تهكُّم الممثِّل على الموضوعات التي تتحدث عن حورس وإيزيس وأورثت وألكترا [ص٣]، وحديث عساف ياجوري عن الاستهانة بمصر [ص٤]، وتشبيه عساف ياجوري بالممثِّل المصري سمير صبري، وبالمخرج حسن الإمام [ص٥]، وحلم عساف بفتح أوتيل في مصر بعد احتلالها [ص٧]، وعبارة اتفاقية جنيف [ص١٣]، ووصف المصريين والسوريين بالمجرمين [ص١٤]، ووصف الشخص بكلمة يا حلاوة [ص١٧]، وحديث لأسير مصري يتحدث عن معاملة إسرائيل الطيبة له [ص٢٠]، والحديث عن أحد المتقدِّمين للزواج، وما يملكه من ملابس، وخصوصًا العِمَّة [ص٢٦]، وحذف كلمة «خريطته» لما ترمز إليه — تبعًا لسياق الحوار كما فهمتْه الرقيبة — لمعنًى جنسي [ص٢٩]، والحديث عن إطالة الحرب

بالنسبة لأغنياء الحرب [ص٣٢] وثرائهم الفاحش من وراء ذلك [ص٣٣]، وتهكُّم جندي إسرائيلي على الجيش المصري [ص٤١]، وتصوير الصحفيين بالمرتشين، وتزييف الأخبار الصحفية [ص٤٣، ٤٤]، وتصوير النساء المصريات بالتلهِّي عن الحرب، والاهتمام بعمل كعك العيد [من ص٤٥ إلى ص٤٨]، وأخيرًا الحديث عن هزيمة مصر سنة ١٩٦٧ [ص٥٧].

ورغم هذا الكم الهائل من مواضع الحذف، إلا أن الرقيبة أخطأتْ في أكثرها. فمثلًا كثرة الأعمال المؤلَّفة عن حرب أكتوبر، لم نجد لها أي مبرِّر لحذفِها، بل على العكس، فهي تؤكد اهتمام الكُتَّاب بهذا الحدث العظيم. وأيضًا الحديث عن حورس وإيزيس يؤكد على إظهار البطولات والتضحيات المصرية منذ الفراعنة. وأحاديث عساف ياجوري التهكمية على الحرب وعلى مصر، تؤكد على مدى غطرسة وغرور هذا القائد، مما كان له أكبر الأثر في إذلاله ووقوعه تحت الأَسْر في مصر. وحديث الأسير المصري عن معاملة إسرائيل الطيبة، يُعطِي انطباعًا بأكاذيب إسرائيل عن طريق وكالات الأنباء؛ لأن هذا الأسير كان في مصر وقت إذاعة حديثه … إلخ مواضع الحذف التي أخطأتِ الرقيبة فيها.

فعلى سبيل المثال، الجزء الخاص بالحديث عن كثرة الأعمال الإبداعية عن حرب أكتوبر، نجد شخصية «المؤلف» — وهو من شخصيات المسرحية — يدخل إلى المسرح حاملًا كتابًا ضخمًا، قائلًا: «الواحد بقه محتاج شيال … من ساعة ما طلع أول بيان وأنا قاعد أدق مسرحيات وروايات وأغاني، مانمتش لحظة؛ ما انتوا عارفين بقه لما انفعل؛ ماحدش يقدر يوقفني … دا أنا عامل دلوقت ٧٢ أغنية، و٤٧ قصة قصيرة، و١٣ رواية طويلة، و١٦ مسرحية، و١٧ قصيدة شعرية، ماهو مش معقول تقوم وأنا قاعد، لازم أقوم معاها وأشوف شغلي … ثم إن ده واجب وطني، دي مسئولية غالية عليَّ (يفتح الكتاب) من صفحة واحد لصفحة سبعين أغاني عن المعركة، ومن صفحة ٧٢ لصفحة ٢١٤ قصص وطنية، ومن صفحة ٢١٦ لصفحة ٢٧٥ مسرحيات كوميدي وتراجيدي، معقول ولا معقول كله عن المعركة.»[٤٠]

أما تهكم عساف ياجوري على مصر، فجاء من خلال الحوار الآتي بينه وبين زوجته قبل أَسْره في الحرب:

عساف: عايزة حاجة من مصر يا حبيبتي؟

الزوجة: مصر؟

عساف: حابات هناك الليلة.

---

[٤٠] مخطوطة المسرحية، ص١، ٢.

الزوجة: حتتأخر يا حبيبي؟

عساف: لأ، دي مهمة بسيطة جدًّا؛ حاستولى على القاهرة وبعدين حألقي بيان من التليفزيون العربي، وارجع بسرعة.

الزوجة: خدني معاك يا عسوفتي.

عساف: من بكرة يا حبيبتي حتنزلي كل يوم الصبح تشتري الخضار من سوق التوفيقية وبعدين تفوتي على الموسكي ومن الموسكي لسوق الحميدية.

الزوجة (ضاحكة)**:** أنا عارفة السكة لوحدية، يا ريت يا عسوفتي.

عساف: في حرب سبعة وستين أَسَرت مية وتسعين … المرة دي حأجيب معايا ملايين المصريين.[٤١]

وفي ١٨ / ٢ / ١٩٧٤ كتبتِ الرقيبة «ثريا الجندي» تقريرًا بالموافقة على العرض بعد القيام بحذف بعض المواضع، قالت فيه: «… لا مانع من الترخيص بأداء المسرحية بشرط: حذف مشهد عساف ياجوري كله؛ لأنه يُسيء إلينا وليس في صالحنا؛ إذ إنها تستهين بشخصية عساف استهانة شديدة تجعل النصر عليه لا قيمة له، وهي من ص٤ إلى ٩، ثم إضافة الحذف الوارد في الصفحات ١١، ١٧، ١٨، ٢٣، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨ إلى جانب ما حذفه الزملاء، ولا أوافق على الحذف الوارد في ص٥٧. كما إني أرشِّح اسم «يوم ستة الساعة خمسة» ليكون عنوانًا للمسرحية، ولا أوافق على باقي الأسماء لما فيها من سخرية من شيء مَجِيد نعتزُّ به ونقدِّسه.»

وإذا تحدثنا عن حذف مشهد عساف ياجوري — كما أرادت الرقيبة — نجد أن هذا المشهد لم يلحق مصر بأية إساءة — رغم أقواله التهكُّمية كما رأينا سابقًا — لأن غرور وغطرسة عساف أدَّتْ في النهاية إلى أَسْره وإذلاله. أما مواضع الحذف، وهي مواضع جديدة غير المواضع السابقة، فتتمثل في الحديث عن الحرب من خلال تبديل كلمات أغنية للمطرب عبد الحليم حافظ، وعلى نفس نغمتها ووزنها [ص١١]، والحديث عن الإذاعات المصرية [ص١٨]، ووصف العرب بالجوعى [ص٣٨]. أما اعتراض الرقيبة على عدم الحذف في [ص٥٧] وهو الحديث عن هزيمة ١٩٦٧، فهذا موقف غريب منها؛ لأن من المفروض عدم ذكر أي حديث عن هزيمة مصر، وهي تحتفل بالانتصار.

[٤١] مخطوطة المسرحية، ص٤.

وزارة الثقافة والإعلام

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيبة ثريا الجندي

اسم المسرحية

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع :

الرقيبة

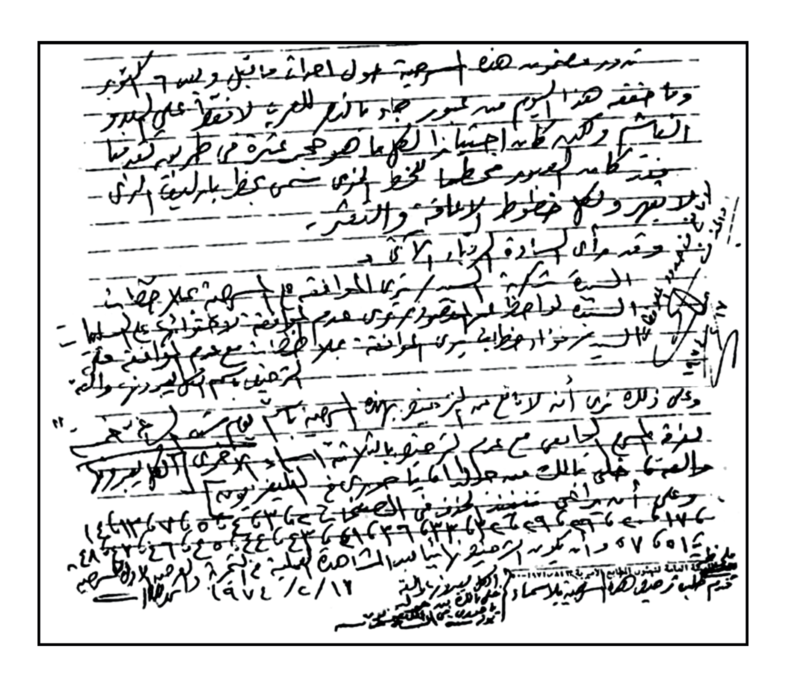
ثريا الجندي

١٨/٢/١٩٧٤

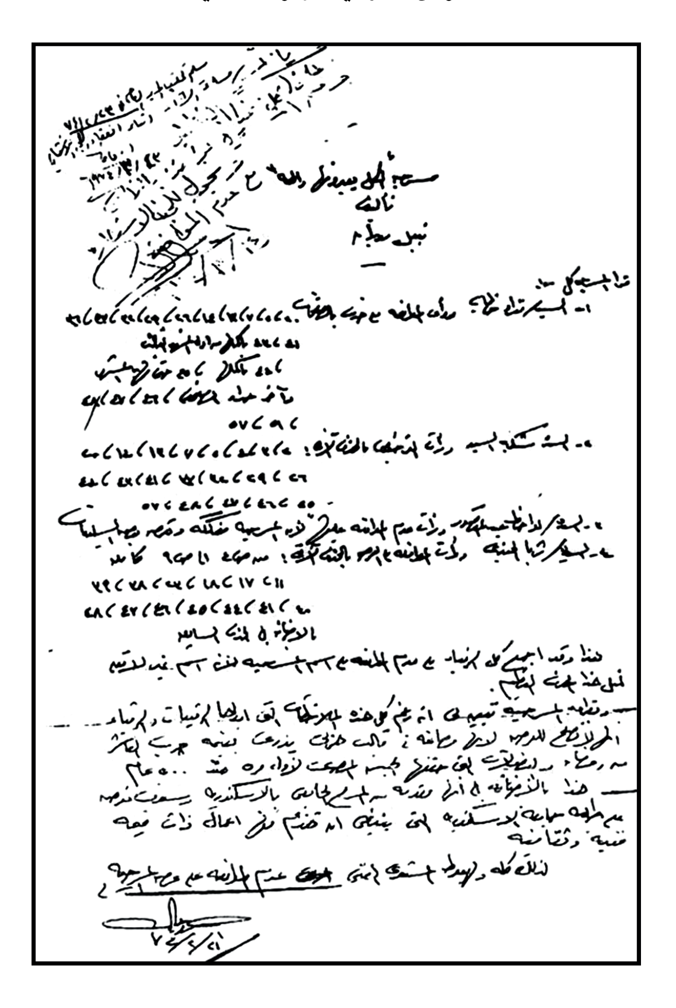
وفي ١٧ / ٢ / ١٩٧٤[42] كتب مدير الإدارة، تأشيرة — في نهاية تقرير الرقيب «فؤاد خطاب» — بعد أن سرد مضمون المسرحية، وآراء ونتائج جميع الرقباء، قال فيها: «... وعلى ذلك نَرَى أنه لا مانع من الترخيص بهذه المسرحية باسم «يوم ستة الساعة خمسة» لفرقة المسرح الجامعي مع عدم الترخيص بالثلاثة أسماء الأخرى [الكل يعتبرونها والعة، خلي بالك من جولدا، ياجوري في التليفزيون] وعلى أن يُراعَى تنفيذ الحذف في الصفحات ٢، ٣، ٤، ٥، ٧، ١٣، ١٤، ١٧، ٢٠، ٢٦، ٢٩، ٣٢، ٣٣، ٣٦، ٤١، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٥١، ٥٧ وأن يكون الترخيص نهائيًّا بعد المشاهدة العملية في التجربة والعرض الأول للمسرحية.»

[42] ونحن نشك في تاريخ هذه التأشيرة؛ حيث إن تاريخها يوم ١٧ / ٢ / ١٩٧٤، ومن المتَّبَع أن المدير يكتب تأشيرته بعد انتهاء الرقباء من تقاريرهم، هذا بالإضافة إلى أن تقرير الرقيبة «ثريا الجندي» كان في يوم ١٨ / ٢ / ١٩٧٤، أي قبل تأشيرة المدير بيوم واحد، وهذا التقرير بالذات اعتمد عليه المدير في تأشيرته؛ لذلك نتوقَّع أن تأشيرة المدير كُتبتْ في يوم ١٨ / ٢ / ١٩٧٤ أو بعده.

وهذه التأشيرة اعتمدت في اختيار عنوان المسرحية على تقرير الرقيبة «ثريا الجندي»، وفي مواضع الحذف على تقرير الرقيبة «شكرية السيد».

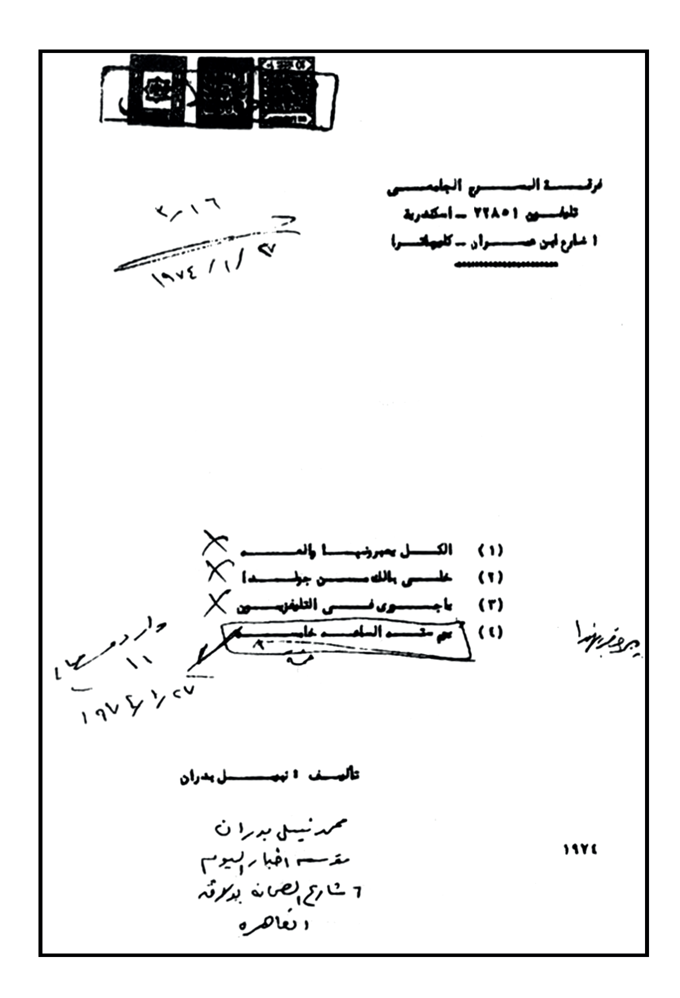


وفي ٢١ / ٢ / ١٩٧٤ كتب مدير الإدارة للرقابة على المسرحيات تقريرًا نهائيًّا، بعد أن سرد جميع ملاحظات الرقباء السابقين، قال فيه: «... هذا وقد أجمع كل الرقباء على عدم الموافقة على اسم المسرحية لأنه اسم غير لائق لمثل هذا الحدث العظيم. وبقراءة المسرحية تبيَّن لي أنه رغم كل هذه الملاحظات التي أبداها الرقباء والرقيبات أنها لا تصلح للعرض لأنها مصاغة في قالب هزلي يُزرِي بقيمة حرب العاشر من رمضان والبطولات التي حقَّقها الجيش المصري لأول مرة منذ ٥٠٠ عام. هذا بالإضافة إلى أنها مُقدَّمة من المسرح الجامعي بالإسكندرية وسوف تُعرَض على طلبة جامعة الإسكندرية التي ينبغي أن تُقدَّم فيها أعمال ذات قِيمة فنية وثقافية؛ لذلك كلِّه ولهبوط المستوى الفني أرى عدم الموافقة على عرض المسرحية.» وفي ١٤ / ٣ / ١٩٧٤ اعتمد المدير العام رفض الترخيص لهذه المسرحية. ووافقت عليه اللجنة بتاريخ ٢٨ / ٤ / ١٩٧٤.



وإذا ناقشنا هذا التقرير، سنجد أنه اعتمد على أسباب غير منطقية في رفضه للنص. فمن غير المعقول أن هذا التقرير ينفرد وحده بأن المسرحية مُصاغة في أسلوب هزلي — إن وجدت هذه الصياغة — دون أن يتنبَّه أحد الرقباء الأربعة لذلك. وأيضًا تبرير الرفض بأن المسرحية ستقدَّم لمجتمع طلاب الجامعة، ومن المفروض أن يقدَّم له أعمالٌ ذات قيمة. نجد أن عدم القيمة هذه انفرد بها هذا التقرير وحده دون باقي التقارير، مما يثبت عدم صحة هذا التبرير. والحقيقة التي تجاهلها التقرير عن عمد أن الرفض جاء بسبب كثرة المواضع والصفحات المحذوفة، التي تبلغ نصف عدد صفحات المسرحية

تقريبًا، مما سيؤدِّي إلى تفكُّك النص واستحالة تمثيله بهذه الصورة المبتورة. والدليل على ذلك أن هذا النص استغرق ما يقرب من ثلاثة أشهر حتى حَسَمَتِ الرقابة الحكم عليه بالرفض، وهذه فترة كبيرة جدًّا في الحكم على نص مسرحي في هذه الفترة.



فرقة المسرح الجامعي

تليفون ٢٢٨٥١ – اسكندرية

٢/١٦

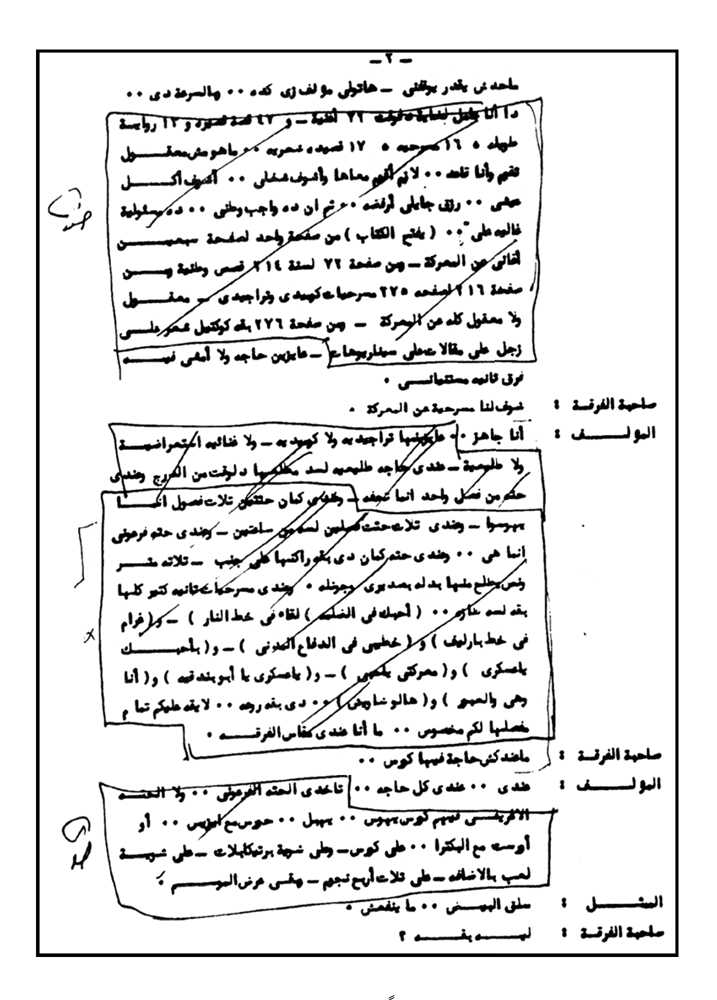
١٩٧٤/١/٣

تأليف : نبيل بدران

محمد نبيل بدران
مقر أخبار اليوم
٦ شارع الصحافة
القاهرة

١٩٧٤

غلاف مخطوطة المسرحية.



- ٢ -

ماحدش يقدر يوقفني – هاتولي مؤلف زي كده .. وبالسرعة دي ..
دا أنا جاهل لنهاية الوقت ٧٢ أغنية – و ٤٢ قصة قصيرة و ١٢ رواية
طويلة . و ١٦ مسرحية . و ١٧ قصيدة شعرية .. ماهو مش معقول
تفهم وأنا تاعد .. لازم أقوم معاها وأشوف شغلي .. أشوف أكل
عيشي .. رزق جابلي أرفضه .. ثم ان ده واجب وطني .. ده مسئولية
غالية علي .. (يفتح الكتاب) من صفحة واحد لصفحة سبعين
أغاني عن المعركة – ومن صفحة ٧٢ لسنة ٢١٤ قصص وطنية ومن
صفحة ٢١٦ لصفحه ٢٧٥ مسرحيات كوميدي وتراجيدي – معقول
ولا معقول كله عن المعركة – ومن صفحة ٢٧٦ بقه كوكتيل شعر على
زجل على مقالات على سيناريوهات – عايزين حاجه ولا أمشي نبيع
ورق ثانيه مستعمل .

صاحبة الفرقة : شوف لنا مسرحية عن المعركة .

المؤلف : أنا جاهز .. عايزينها تراجيديه ولا كوميديه – ولا غنائيه استعراضية
ولا طليعية – عندي حاجه طليعيه لسه مطلعتها دلوقت من الفرن وعندي
حكم من فصل واحد انما عجبه – وعندي كمان حتتين تلات فصول انما
بهيصة – وعندي تلات حتت فصلين لسه من ساعتين – وعندي حته فرعوني
انما هي .. وعندي حته كمان دي بكتبها على جنب – تلاته منستر
ونص بطلع منها بعد له بمصدري وجوزيله . وعندي مسرحيات غنائيه كتير كلها
بقه لسه شاء .. (أحبك في الخندق) لقاء في خط النار) – و(غرام
في خط بارليف) و (خطيبي في الدفاع المدني) – و (بأحبك
يا عسكري) و (معركتي بكعبي) – و (يا عسكري يا أبو بندقيه) و (أنا
وحبي والعبور) و (هالو شاويش) .. دي بقه رخيصة .. لا يغلى عليكم تمام
نفصلها لكم مخصوص .. ما أنا عندي مقاس الفرقه .

صاحبة الفرقة : ماعندكش حاجة فيها كوس ..

المؤلف : عندي .. عندي كل حاجه .. تاخدي الحته الفرعوني .. ولا الحته
الافريقي فيهم كوس بهوس .. بهبل .. هوس مع امريس .. أو
أوسطه مع الهكترا .. على كوس – وعلى شيخة بزتيكابلات – على شيخة
لعب بالاضافه – على تلات أربع نجوم – يعني عرض الموسم .

الممثل : ملق البيض .. ما ينفعش .

صاحبة الفرقة : ليه بقه ؟

إحدى صفحات مخطوطة المسرحية مبينًا فيها مواضع الحذف المطلوبة من قِبَل الرقابة.

ومن الجدير بالذكر أن المسرحية تنتمي إلى لون «الكباريه السياسي» — في الكتابة المسرحية — وهذا اللون لم يتطرَّق إليه أحد من الكُتَّاب المصريين قبل نبيل بدران. ومن المؤكَّد أن الرقابة لم تَفهَم جيدًا هذا اللون الجديد من الإبداع المسرحي، مما أدَّى بها إلى حذف أكثر من نصف عدد صفحات المسرحية كشرط للترخيص. وكان من المُحال تمثيل

المسرحية بهذا التشويه، مما جعلها تختفي في ذمة التاريخ، لدرجة أننا لم نسمع بها بعد ذلك.

وهكذا كانت الرقابة في ممارستها التعسفية ضد الأعمال المسرحية الجديرة بالعرض والنشر والدراسة، أمثال هذه المسرحية الرائدة في لون مسرحي جديد في ذلك الوقت، ألا وهو الكباريه السياسي. كما أنها أول مسرحية مرفوضة بعد انتصارات أكتوبر، وتحتفظ الرقابة بنصها الأصلي وما يصاحبه من تقارير ووثائق رقابية.

وأبلغ ختام لهذه المسرحية التي حُكم عليها بالرفض، قول اعتدال ممتاز مديرة الرقابة: «إن الرقيب يتعامل من «كائنات فنية» قد نَمَتْ وتطوَّرت، والمفروض أنها تجسدت في شكلها الأخير بعد أن بذل مجموعة من الفنانين والأدباء الكثير في إبداعها. وحين يضعون اللمسات الأخيرة عليها، يعرضونها بين أيدي ينبغي لها أن تكون حساسة، تُقدِّر قيمة العمل الفني، وتحافظ على كيانه وتعرف معاناة الفنان.»[٤٣]

مسرحية «ابتسامة فوق شفايف مصر» ١٩٧٤، لهشام سليمان

في ٣٠ / ٤ / ١٩٧٤ تقدم المؤلف «هشام سليمان» بمسرحيته «ابتسامة فوق شفايف مصر» إلى الرقابة للحصول على ترخيص بتمثيلها من قِبَل فرقة النشاط المسرحي بكلية الطب البيطري بجامعة الزقازيق.

والمسرحية تدور حول «فؤاد الديب» الذي يملك المصنع الوحيد في القرية، بالإضافة إلى معظم الأراضي الزراعية. وبذلك ضمن أن أهل القرية تحت سيطرته ويعملون لديه. وكان فؤاد رجلًا ظالمًا في معاملة أهل القرية، فكان يسطو على أرزاقهم، ويهددهم بالموت وخطف أولادهم. ولكن الشخص الوحيد الذي وقف أمامه، كان الشيخ «سنطاوي»، وأيضًا ابنه المهندس «منصور». وفي يوم من الأيام ذهب سنطاوي وابنه إلى فؤاد لمواجهته بظلمه ضد الأهالي. وأمام هذه المبادرة وقف أهالي القرية وراء سنطاوي، وانتقموا من فؤاد بحرق مصنعه ومحصول أراضيه. مما أدَّى إلى تنازل فؤاد عن أملاكه لأهل القرية، فترتفع الابتسامة على شفاههم.

---

[٤٣] اعتدال ممتاز، السابق، ص١٠، ١١.

(١)

يا مصر يا اللي أنت دايماً من سنين وسنين هنا
فوق جبين مصر المطيعة [illegible]
لما نور الشمس بيغرب خلي شمسك يبقى أعلى
مصر دايرة ع الطلام فوق كتافنا قايمة تعلى

كلنا قايمين نبني مصر في ظل السلام
بالإرادة والعزيمة مش بأسلوب الكلام

يا نجوم يا اللي أنت دايرة في سما مصر الحبيبة
اكتبي حروف انتصارنا وارسمي مصر المطيعة
خلي نورك ليل نهار واملي نورك في كل دار
مصر سايرة ع الطلام قايمة بتصلح .. الدمار

يفتح الستار فتدخل مجموعة الفنون الشعبية لتؤدي
رقصة الافتتاح بالعمق الأول من المسرح
بعد الانتهاء من الرقصة والأغنية .. يفتح الستار على العمق الثاني من المسرح
ليظهر حسنين الفلاح .. نائماً في منزله .
يستيقظ بعد انتهاء الرقصة والأغنية وكأنه رأى ذلك في المنام ثم ينتقل من العمق
الثاني إلى العمق الأول ويحدث نفسه :

حسنين ... أعوذ بالله من الشيطان الرجيم .. خير الله ما جعله خير يا الله
يا ساه .. أنا حنة كابوس .. لكن أيه
حلمة لو حصل اللي شفته في المنام ده .. كانت الدنيا تبقى
حاجة تانية .. لكن .. لكن يا الله .. آهي تعاريف أحلام ؟
تدخل إلى المسرح خضرة زوجة حسنين
خضرة ... صباح الخير يا حسنين .. يوه .. مالك .. فيه حاجة كفى الله الشر
حسنين ... صباح النور يا خضرة .. لأ أبداً .. وبس كابوس جاني في المنام
خضرة ... أكمنك بس نايم من غير غطا .. [illegible] اللحاف أنغطي بيه
حسنين ... خلي اللحاف للولاد يا خضرة .. [illegible] البرد ...
لكن أحنا بنتحمل ..
خضرة ... طب الحمد لله .. على الصبح حاضر .. وتعالى [illegible]
الفطار .. [illegible] على الله تاخد فاسك وتروح على الغيط
حسنين ... حاضر .. حاضر [illegible] .. بيحصل نهاره [illegible] وأخضر
يخرج حسنين بينما تظل خضرة بالمسرح تحدث نفسها ..
خضرة .. مكتوب عليك الشقا يا حسنين .. المسكين صحته هدمت وبيتحمل
ده كله عشان العيال .. بيعمل أيه .. طول ما الدنيا [illegible]

الصفحة الأولى من مخطوطة المسرحية.

وفي يوم ١٩٧٤/٥/٨ كتبتِ الرقيبة «لواحظ عبد المقصود» تقريرًا برفض الترخيص، اختتمتْه بقولها: إن المسرحية «... تصوِّر ما يتعارض مع قوانين توزيع الملكية والقضاء على الإقطاع، أرى عدم عرض هذه المسرحية.»

وزارة الثقافة والإعلام
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات
اسم المسرحية
اسم المؤلف
اسم الفرقة
الموضوع :

وفي يوم ١٩٧٤/٥/٢١ كتبتِ الرقيبة «نبيلة حبيب» تقريرًا برفض الترخيص أيضًا، قالت فيه: «تتعرض المسرحية لفترة حكم الإقطاع ورأس المال وتحكم رأس المال والإقطاع في رقاب الناس، وأن النظم الاشتراكية هي التي تحقق السعادة والمساواة بين أفراد الشعب ... المسرحية قديمة في فكرتها وقد عُرضت هذه الفكرة بكثرة في العصر الماضي، وهي فكرة قديمة مستهلَكة لا تُفيد البلد؛ لأن سياسة الدولة تتجه إلى صالح الشعب بصرف النظر عن النظم الرأسمالية أو الاشتراكية، المهم هو صالح الدولة والشعب؛ وعلى ذلك فالمسرحية ضد النظام العام؛ ولذا أرى عدم الترخيص.»

وإذا نظرنا إلى أسباب الرقيبة في تقريرها — السابق — سنجد أنها أسباب واهية، ولا أساس لها من الصحة. فإذا كانت المسرحية رأتْ أن النظام الاشتراكي هو النظام الأمثل لتحقيق السعادة والمساواة بين أفراد الشعب المصري، فالمؤلِّف له الحق فيما يراه، ولا دخل للرقابة في فِكْر ووجهة نظر المؤلف. وإذا كانت فكرة المسرحية مستهلكة، وتناولها أكثر من كاتب، فأيضًا لا حق للرقابة في هذا التدخل؛ لأن من الممكن أن تكون الفكرة متكررة، ولكن برؤية جديدة، ومعالَجة متطوِّرة، وهذا ما حدث في المسرحية. هذا بالإضافة إلى أن رأي الرقيبة، رأي فردي، لا يعبِّر عن رأي الجماعة، ومن الممكن أن ما يراه الرقيب، يكون على عكس ما يراه القارئ أو المشاهد. أما قول الرقيبة بأن المسرحية ضد النظام العام، فهذا غير واضح؛ لأنها لم تُثبت ذلك في تقريرها. إلا إذا اعتبرنا أن النظام الاشتراكي، الذي تدعو إليه المسرحية، ضد النظام العام للدولة. وهذا أيضًا غير وارد بدليل قول الرقيبة نفسها: «إن سياسة الدولة تتجه إلى صالح الشعب بصرف النظر عن النظم الرأسمالية أو الاشتراكية، المهم هو صالح الدولة والشعب.» وهذا القول يؤكد أن النظام الاشتراكي، لا يعتبر نظامًا ضد الدولة — من وجهة نظر الرقابة — وعلى ذلك يعتبر هذا التقرير من التقارير المتضاربة، أو المبنيِّ على غير أساس. ومن الممكن أن

نقول إن الرقيبة لم تقرأ المسرحية، وقامت بانتقاء بعض الجُمَل والمعاني من التقارير الأخرى، لتكون بها تقريرها.[٤٤]

والحقيقة أن تحبيذ المسرحية للاشتراكية والنظام الاشتراكي في ذلك الوقت، عام ١٩٧٤، كان تحبيذًا في غير محلِّه. فقد كانت مصر في ذلك الوقت تتحول وتبتعد عن الاشتراكية، ولكن ببُطْء شديد. وأخذ النظام الاشتراكي يسقط ويتهاوَى، بعد أن أثقل كاهل الشعب المصري بنُظُمه البَغِيضة. وعندما نجد مسرحية تتحدث عن نظام بغيض تحاول الدولة الابتعاد عنه، يجب أن نمنعها نحن، لا الرقابة فقط. ولكن الرقيبة — بكل أَسَف — لَمَسَت ذلك عن بُعد ولم تجهر به بصورة صريحة. فإذا صرَّحتْ بأن المسرحية تدعو إلى الاشتراكية لذلك يجب رفضها، لكنا رحَّبنا بفكرتها وبموقفها الإيجابي، ولكنها هَدَمَتْ كل ذلك بقولها السابق: «إن سياسة الدولة تتجه إلى صالح الشعب بصرف النظر عن النظم الرأسمالية أو الاشتراكية، المهم هو صالح الدولة والشعب.» هذا من جانب، ومن جانب آخَر كان هناك أمر خطير كفيل بمنع المسرحية، لم يفطن إليه أي رقيب من الرقباء، وهو أن المسرحية تريد أن تقول: إن مصر إذا تحوَّلتْ عن النظام الاشتراكي — عام ١٩٧٤ وقتَ كتابتها — فإن الإقطاع والرأسمالية والظلم ستعود إلى مصر. فلو الرقابة فطنت لهذه الأمور ومنعت المسرحية بسببها، لكان الأمر اختلف، ورحبنا بموقف الرقابة في منع هذه المسرحيات. ولكنها رفضتْها لأسباب غير ما ذكرنا.

وفي يوم ٢٢ / ٥ / ١٩٧٤ كتبتِ الرقيبة «فادية محمود بغدادي» تقريرًا برفض النص أيضًا، قالت فيه: «… تُبيِّن هذه المسرحية أن الفلاحين والعمال قابلوا الظلم بأن أحرقوا المصنع وحاولوا القضاء على حياة الشخص الظالم … ونحن الآن في عصر الثورة ولا توجد هذه الصورة للإقطاعي المتجبِّر … إلى جانب أن هذه المسرحية توجِّه أيَّ تجمُّع عمالي أن يقابل الأوضاع التي لا تتفق معه بالتخريب والثورة … كما أن هذه المسرحية تُثير روح الضغينة بين طبقة العمال وطبقة المُلَّاك … ونحن في فترة نودُّ فيها أن تكون جميع فئات الشعب مترابطة ومتماسكة حتى يتمَّ النصر الكبير؛ لذا أرى رفض هذه المسرحية.»

[٤٤] ولعل هذا المثال من الرقباء، يتناقض مع قول اعتدال ممتاز: «ضمير الرقيب يحتِّم عليه قراءة أو رؤية العمل الفني للنهاية بصبْر وتدبُّر، يُبدي الرأي الرقابي فيه، ويبرِّره ويدعِّمه.» «مذكرات رقيبة سينما»، السابق، ص٥.

ولنا وجهة نظر في أسباب المنع من قِبَل الرقيبة «فادية». فإذا كان الفلاحون والعمال قابَلوا الظلم بإحراق وتدمير ممتلكات الظالم، فإن هذا هو نفس أسلوب الظالم في ظلمه للأهالي. ومعنى هذا أن الأهالي قاوَموا الظلم بنفس سلاح الظالم، ولهم الحق في ذلك. أما عدم وجود الإقطاعي المتجبِّر — بهذه الصورة — في تلك الفترة، فهذه وجهة نظر ضيِّقة الأفق من قِبَل الرقيبة؛[٤٥] لأن تصوير الإقطاعي في المسرحية من حق المؤلف وحده، وله مطلق الحرية في تصويره كما يشاء؛ لأنه — من المؤكد — أراد أن يرمز به إلى شيء معين. أما دعوة المسرحية إلى الثورة على الأوضاع الفاسدة، فهذه دعوة مشروعة في مجال الإبداع، وإن كانت ضد نظم الرقابة. وأيضًا إذا كانت المسرحية تُثير روح الضغينة بين العمال والفلاحين وبين طبقة المُلَّاك. نجد أن هذه الروح المثارة — في المسرحية — كانت ضد فئة معينة فقط، هم المُلَّاك الظالمون ممَّن جمعوا أملاكهم من دماء العمال والفلاحين.

وفي نفس اليوم أنهى مدير إدارة الرقابة على المسرحيات التقارير السابقة، بتقرير أكَّد فيه الرفض، قائلًا: «من استعراض أحداث المسرحية نرى الآتي:

(١) مما لا شك فيه أن المؤلف يقصد بالرمزية ثورة يوليو ١٩٥٢، ولكنْ أخفق في تحديد التاريخ لقيام ثورة الفلاحين.

(٢) إن ثورة يوليو لم تكن ثورة حمراء بالسلاح والقتْل والحرق كما جاءت هذه المسرحية بل كانت ثورة بيضاء.

(٣) حتى على فرض أن المؤلف يقصد بالرمز ثورة يوليو ١٩٥٢ إلا أن القارئ لهذه المسرحية يقع ويخيل له أن الأحداث تجري في الحاضر كما صورت.

(٤) إن أحداث الإقطاع لا محل لها الآن وقد استُهلك استخدامها منذ زمن طويل، ولا داعيَ لعرض مثل هذه الأفكار حاليًّا.

[٤٥] فهناك وثائق تؤكِّد على وجود الإقطاع — بصورته في عهد الملكية — بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ بسنوات عديدة. وللتعرُّف عليها والمزيد عن صور الإقطاع المتنوِّعة بعد الثورة: انظر: د. أحمد شلبي، السابق، من ص٢٦١ إلى ص٢٨٥.

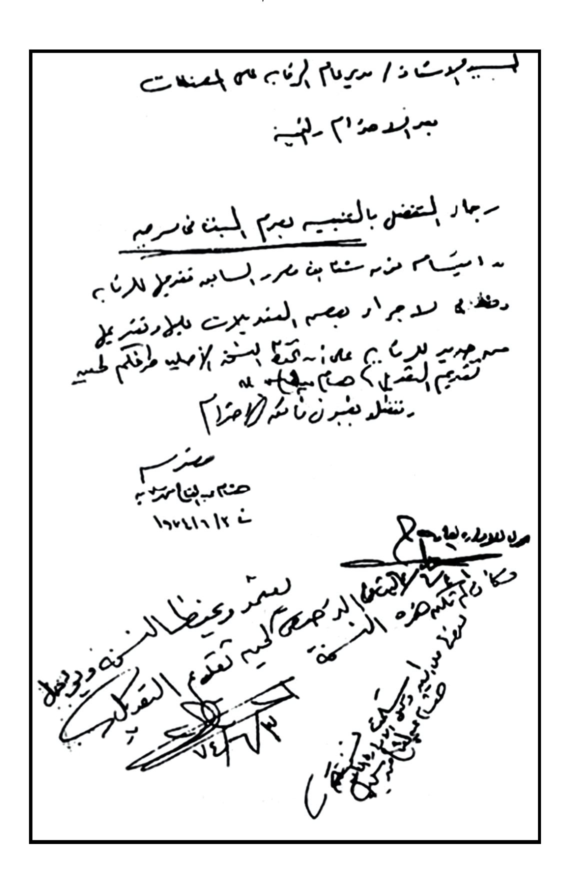
تقرير الرقيبة فادية.

لكل هذا، وبعد الاطِّلاع على تقارير السادة الرقباء المانعين لعرض هذه المسرحية أرى عدم الترخيص بهذه المسرحية في الوقت الحاضر.»[٤٦]

وأمام تقارير الرفض، تقدَّم المؤلف في يوم ٣ / ٦ / ١٩٧٤ بطلب للرقابة قال فيه: «… رجاء التفضُّل بالتنبيه بعدم البَتِّ في مسرحية «ابتسامة فوق شفايف مصر» السابق

[٤٦] هشام سليمان، مسرحية «ابتسامة فوق شفايف مصر»، محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة، بما يُصاحِبها من وثائق وتقارير رقابية، تحت رقم وارد مسرحيات ١٣٣ في ١ / ٥ / ١٩٧٤.

تقديمها للرقابة؛ وذلك لإجراء بعض التعديلات عليها وتقديمها من جديد للرقابة، على أن تحفظ النسخة الأصلية طرفكم لحين تقديم التعديل.» وفي يوم ١١ / ٦ / ١٩٧٤ تقدَّم رائد الشباب وأمين لجنة كلية الطب البيطري بجامعة الزقازيق بطلب لمدير الرقابة للترخيص بالمسرحية بعد تعديلها، وذكر إنها من تلحين قطب السيد وإخراج عبد المنعم طنطاوي. ومن الواضح أن المسرحية في ثوبها الجديد لم تحصل على الترخيص لعدم وجود أية إشارة تُذكر عنها في سجلات الرقابة بعد ذلك. وهذا — من وجهة نظرنا — راجع إلى عدم تعديلها بالصورة المُرضِيَة لنُظُم الرقابة.



السيد الأستاذ / مدير عام الرقابة على المصنفات

بعد إهداء وافر التحية

رجاء التفضل بالتنبيه بعدم البت في مسرحية

... السابق تقديمها للرقابة

وذلك لإجراء بعض التعديلات عليها وتقديمها

من جديد للرقابة على أن تحفظ النسخة الأصلية طرفكم لحين تقديم التعديل

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام

مقدمه

في ١٢/٦/١٩٧٤

وإذا ناقشنا هذا التقرير الختامي — بصورة نقدية — سنجد أن السبب الأول، وهو عدم تحديد زمان المسرحية، من قِبَل المؤلف، أن للمؤلف الحق في عدم التحديد. وليس

من حق الرقابة أن تمنع نصًّا مسرحيًّا، لمجرد عدم تحديد فترة حدوثه. وليس من حقها أيضًا تحديد الزمان من وجهة نظرها. أما عن السبب الثاني الخاص بأن ثورة يوليو كانت ثورة بيضاء لا حمراء، نقول: إنها كانت حمراء في بعض الأقاليم — وهو مكان المسرحية — مثل ثورة العمال في كفر الدوار يومَيْ ١٢، ١٣ أغسطس ١٩٥٢.[٤٧] وعن السبب الثالث، بتخيل القارئ بأن أحداث المسرحية تقع في الوقت الحاضر، فهذا حقٌّ من حقوق المؤلف، بأن يترك العمل الإبداعي يشغل عقل القارئ والمشاهد في كل مكان وزمان. وهذا أيضًا يؤكِّد على ثَرَاء النص. وإذا اعتقد مدير الرقابة أن أحداث المسرحية تدور في الوقت الحاضر، فهذه نظرة فردية، لا تنم عن النظرة الجماعية للمشاهدين أو القراء، هذا بالإضافة إلى أن هذا السبب من مميزات النص لا من عيوبه. أما السبب الرابع فقد تحدثنا عنه من قبلُ عند مناقشة تقرير الرقيبة «نبيلة حبيب».

وإذا كان حديثنا — السابق — عن موقف الرقابة من هذه المسرحية، وتفنيد أسباب المنع، يُثبت عدم أحقية الرقابة في منعها. فلا بد من وجود أسباب خفية أدَّتْ إلى هذا المَنْع، غير الأسباب المُعلَنة. وتتمثَّل هذه الأسباب من خلال قراءة المسرحية في تعرُّض النص بصورة رمزية إلى مراكز القوى، وهزيمة ١٩٦٧، والدعوة إلى الثورة على الأوضاع السلبية وقت كتابتها. وهذه الأسباب لا يمكن بأي حال من الأحوال ذكرها من قِبَل الرقابة، لتبرير المنع، وإلا ستُثبت الرقابة وجودَها الحقيقي وتلفت نظر الكُتَّاب الآخَرين إليها لمعالجتها بأكثر من طريقة.

ومن الأدلة على ذلك، من خلال الرمز لمراكز القوى — في المسرحية — هذا القول: «… إنْ حد فينا رفع صوته تاني يوم يختفي من بينَّا! لإمتى حنفضل ساكتين؟ … فرَجَك يا رب … افرِجْها علينا يا كريم.»[٤٨] وأيضًا: «… ما أنت شايف اللي بيرفع صوته بيتوكل على الله.»[٤٩] هذا بالإضافة إلى وصف المؤلف لـ«فؤاد الديب» بكبير القرية ومركز القوى فيها.[٥٠]

[٤٧] وللمزيد عن هذه الثورة: انظر: د. أحمد شلبي، السابق، ص٢٥٨ إلى ص٢٦٠.

[٤٨] هشام سليمان، مسرحية «ابتسامة فوق شفايف مصر»، ص٤.

[٤٩] المسرحية، ص٧.

[٥٠] راجع المسرحية، ص١٦.

وزارة الثقافة والإعلام

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم المسرحية: ابتسامة فوق شفايف مصر

اسم المؤلف:

اسم الفرقة:

الموضوع:

التقرير الختامي.

ومن حوار المسرحية الرامز على هزيمة ١٩٦٧ هذا الحوار:

منصور: أنا عارف صحيح إن الحادثة حتتقيِّد ضد مجهول ... الكلام ده بالنسبة للنيابة ... لكن بالنسبة لينا إحنا فالمجهول ده معروف ... يبقى لازم نعمل أي حاجة ...

خضرة: ياما دم راح وشربته الأرض! ... عملنا إيه؟ ... ولَّا نقدر نعمل إيه؟

منصور: لا يا خالة خضرة، بلاش اليأس ده! ... بكرة تشوفي هنعمل إيه.

خضرة: وبكرة ده ناوي يجي وقت إيه؟ ... بعد طلوع الروح؟ ...

منصور: لكل شيء نهاية، وليل الظلم مهما طال لازم ينتهي بنهار، لأ! ألف لأ! ومليون لأ! عُمر ما صوت الظلم ما يعلى على صوت الحق[٥١] ...

وأيضًا كلمات اللحن الختامي للفصل الأول تؤكد تعرُّض المسرحية لهزيمة ١٩٦٧:

حسنين حسنين حسنين
كان واقف ع الطريق
صابر صبر الغريق! وينتظر النجاة
فات أهله ودياره
فات خضرة وعياله، وفارق الحياة
رغم صموده الخونة خانوه
جم بالغدر في يوم قتلوه
قتلوه قتلوه قتلوه قتلوه
لكن بكره الفجر حيطلع! والليل بعده حيبقى نهار
دمه بيروي الأرض وتنبت ألف فدائي من الأحرار
كل فدائي يصون العهد! روحه بتضرب ليوم الممات
حسنين روحه دايمًا بينا! فيه من حسنين كام ألوفات
حسنين حسنين حسنين.[٥٢]

أما الثورة على الأوضاع وقتَ كتابة المسرحية، فهي كثيرة؛ ومنها الحديث عن التحكُّم في أرزاق الناس، وكثرة السلبيات الموجودة في القرية والبلد، هذا بالإضافة إلى الفقر والجوع.[٥٣] وهكذا تَكاتَفَتْ جهود رجال الرقابة من أجْل عدم إظهار هذه الحقائق أمام الشعب المصري، في ذلك الوقت.

---

[٥١] المسرحية، ص٨، ٩.

[٥٢] المسرحية، ص١٥.

[٥٣] راجع المسرحية، صفحات ٣، ٤، ٩، ١٠، ١٢.

مسرحية «زعيط ومعيط» ١٩٧٤، ليسري الجندي

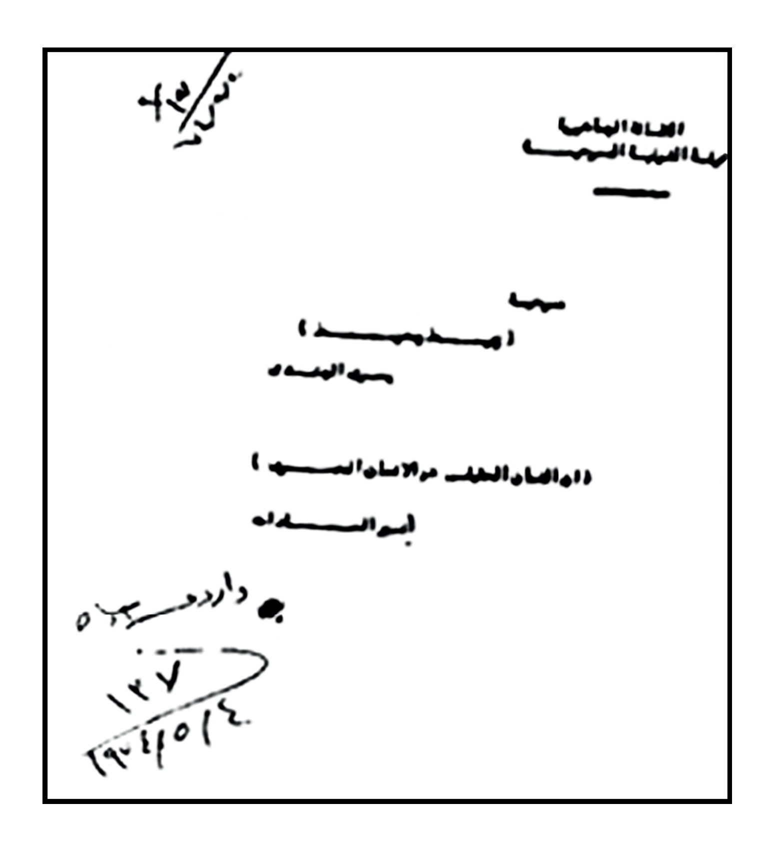
تقدمت فرقة الشرقية التابعة للثقافة الجماهيرية بطلب للرقابة من أجْل الترخيص لها بتمثيل مسرحية «زعيط ومعيط» من تأليف يسري الجندي[٥٤] في ٢ / ٥ / ١٩٧٤.

والمسرحية تدور حول فرقة مسرحية، أرادت أن تمثِّل رواية هزلية من الروايات التي كانت تُمثَّل على مسارح روض الفرج القديمة. وهنا يصعد على المسرح شاب ممَّن حاربوا في أكتوبر عام ١٩٧٣، ليشرح للممثِّلين الفرْق بين الخير والشر، ويقترح عليهم ارتجال مسرحية تُتخذ شخصياتها من التاريخ لإبراز الفرق بين الخير والشر. وبالفعل تبدأ المسرحية المرتجلة بقصة قابيل وهابيل موضِّحة الفرق بين الظالم قابيل والمظلوم هابيل. كما أوضحت أن هابيل قُتل بسبب ضعفه وحبه للخير. ثم جاءت شخصية إخناتون وصراعه مع كبير الكهنة، وأوضحت المسرحية أن السبب في طرد إخناتون من البلدة، حبه للخير؛ لذلك انتصر الشر عليه. ثم جاءت بعد ذلك شخصيات مثل عبد الله النديم وجمال الدين الأفغاني وأحمد عرابي. وأوضحتِ المسرحية أيضًا كيف انتصر عليهم الشر. وأخيرًا يتحدث جندي حرب أكتوبر، ليحذِّر الشعب المصري من الشر والظلم والخيانة، وينصحهم بألا يتركوا القضية في أيدي قوى الشر بل يجب أن تكون في أيدي أمينة ليضمنوا حقهم.

وفي يوم ١٢ / ٥ / ١٩٧٤ كتبت الرقيبة «لواحظ عبد المقصود» تقريرًا برفض المسرحية — بعد أن سردت ملخصًا وافيًا عنها — قالت فيه، تحت عنوان «الرأي»: «... يصوِّر المؤلف في هذه المسرحية الصراع الدائر بين الخير والشر منذ بداية البشرية

---

[٥٤] وليسري الجندي مقالات نقدية متعدِّدة في الدوريات، وبالأخص مجلة «المسرح» منذ عام ١٩٦٩ حتى الآن. أما أعماله المسرحية والإبداعية، فهي كثيرة العدد، منها: «ما حدث لليهودي التائه مع المسيح المنتظر» ١٩٦٨، و«بغل البلدية» أو «وكالة الأباصيري» ١٩٦٩، و«حكاية جحا» و«الواد قلة» ١٩٧٠، و«علي الزيبق» ١٩٧٢، و«القضية ٧٣»، و«العودة إلى طلخة» ١٩٧٤، و«عنتر زمانه»، و«المحاكمة» أو «دنشواي» ١٩٧٦، و«الهلالية» ١٩٧٧، و«عاشق المداحين» ١٩٧٨، و«رابعة العدوية» ١٩٧٩، و«حدث في وادي الجن» ١٩٨٢، و«أستاذ زعتر» أو «هالي بالي» أو «الدكتور زعتر» ١٩٨٧، و«القضية ٨٨»، و«واقدساه» ١٩٨٨، و«سلطان زمانه» ١٩٩٢، و«بيت العرب»، و«الليلة المحمدية»، و«الساحرة» ١٩٩٥. وقد حصل يسري الجندي على جائزة النقد عن كتابه «نحو تراجيديا معاصرة» في عام ١٩٦٩، وعلى جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٠، وعلى وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٨٠، وعلى جائزة أفضل نص مسرحي من ملتقى المسرح العربي الأول في عام ١٩٩٤، عن مسرحية «الهلالية».


١٢٧
١٤/٥/١٩٧٤

غلاف مخطوطة المسرحية.

في شخص هابيل وقابيل، ويأخذه المؤلف رمزًا في مواقف كثيرة مثل الصراع بين الإقطاع والفلاحين، والصراع بين عبد الله النديم وعرابي في دفاعهما عن قضية مصر، ولكنه في كل مرة ينصر الشر على الخير، كما أنه يأتي على لسان قابيل التقليل من شأن انتصاراتنا وأنه سيقف ضد الخير والحق باستمرار ... أرى عدم عرض هذه المسرحية.»

وفي ٢٦ / ٥ / ١٩٧٤ كتبت الرقيبة «ثريا الجندي» تقريرًا برفض المسرحية أيضًا قالت فيه: «... تبدأ المسرحية بداية هزلية لا جدَّ فيها حتى عندما يظهر شهيد أكتوبر فإنه وإن كان يقوم بأدوار الخير في المسرحية إلا أنها جميعًا أدوار بها انهزامية فهابيل

وزارة الثقافة والإعلام

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع :

تقرير الرقيبة لواحظ.

قَتَلَه أخوه دون ذنب جَنَاه، وإخناتون ائتَمَر به الكهنة لأنَّه نادى بالتوحيد، والنديم انتهتْ قصته مع عرابي بهزيمة مصر، وكذلك أدوار الفلاحين الذين قُتلوا ظلمًا وعدوانًا، فالواضح هنا أن الشر دائمًا ينتصر على الخير، والشر هو القوة دائمًا فلماذا؟ وماذا يعني الكاتب بذلك؟ هذا إلى جانب الجو الهزلي الشديد الذي ظهر فيه الشهيد وظهرت من خلاله تلك الشخصيات التاريخية المعروفة. جو لا يمكن أن يحمل للمتفرِّج معنًى طيِّبًا. لكل هذه الأسباب أرى رفض الترخيص بأداء هذه المسرحية.»

الرقيبة

ثريا الجندي

٢٦/٥/١٩٧٤

تقرير الرقيبة ثريا الجندي.

أما الرقيبة «تيسير حامد بدر»، فقد كتبتْ تقريرًا ثالثًا — بدون تاريخ — بالرفض أيضًا قالت فيه: «... ينظر الكاتب إلى الحياة بمنظار أسود؛ فيَرَى أن الشر دائمًا ينتصر على الخير، وأن الشر هو القُوَى العُظمَى، أما الخير فهو القوة الضعيفة التي لا تستطيع حتى الدفاع عن نفسها المغلوبة على أمرها. ولم يركِّز الكاتب في موضوع واحد بل طرق موضوعات كثيرة في نفس الوقت، ويُطيل الكلام ويكرِّره بطُرُق مختلفة. كما أنه ينبش الماضي ويبين الظلم والطغيان والمعاناة التي عاناها الأهالي، وأن الشر كان ينتصر عليهم. كما أنه يذكر الحدث الأعظم فقط ولا يوضح الانتصارات العظيمة ولا التضحيات التي قام بها الجيش في جبهة القتال ومعاونة الشعب في الجبهة الداخلية. ولا داعيَ لنَبْش الماضي ونقده بل يجب أن يتطلع إلى المستقبل إلى البناء في ظل الأحداث الجديدة الحالية في ظل الانفتاح والتعمير؛ ولذلك أرى عدم صلاحية هذه المسرحية للعرض.»

وفي ٢٧ / ٥ / ١٩٧٤ اختتم مدير الرقابة على المسرحيات التقارير السابقة بتأشيرة قال فيها: «... وعلى هذا فإنني أرى الآتي وهو عدم الترخيص بهذه المسرحية للصالح العام؛ لما تحتويه هذه المسرحية من رمزيات تشكِّك في السياسة العامة للدولة، كما أنها

تقرير الرقيبة تيسير.

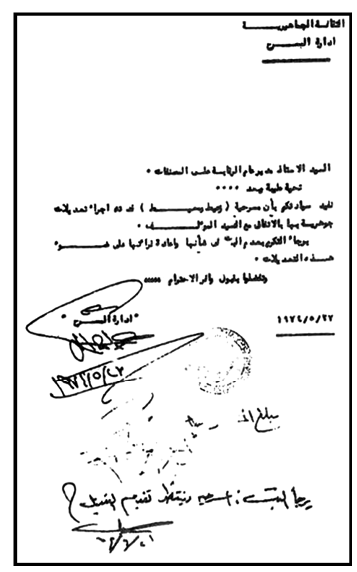
دعوة لعدم الأمل في حياة أفضل؛ وذلك لانتصار الشر في كل الأحوال حتى بعد انتصاراتنا المجيدة في حرب أكتوبر العظيم.»[٥٥]

وأبلغ ردٍّ على هذه التأشيرة، قول ثروت أباظة: «ليس من وظيفة الرقابة أن تعترض على عمل فني ينتقد سياسة الحكومة بشكل موضوعي ليس فيه أي مساس بالنظام العام للدولة أو تجريح لشخصية اعتبارية أو طائفة ما ... وما يحدث أحيانًا من إسقاطات للرقيب على العمل الفني خطأ جسيم يجب ألَّا يحدث، ويجب على الرقيب أن ينظر إلى العمل الفني ليس من منظور وظيفته ولكن من موقعه كمواطن قد يحكم على فِكْر الآخَرين بحكم خاطئ قد يتسبب في عدم ظهور العمل للناس.»[٥٦]

[٥٥] يسري الجندي، مسرحية «زعيط ومعيط»، محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة، بما يُصاحِبها من وثائق وتقارير رقابية، تحت رقم وارد مسرحيات ١٣٧ في ٤ / ٥ / ١٩٧٤.

[٥٦] مجلة «المسرح»، قضية العدد: الرقابة ومسار الحركة المسرحية، عدد ٢٢، مارس ١٩٨٤، ص٨٥.

وأمام أسباب الرفض هذه، تقدَّم مدير مسرح الثقافة الجماهيرية في ٢٧ / ٥ / ١٩٧٤ بطلب جديد لمدير الرقابة قال فيه: «... نُفيد سيادتكم بأن مسرحية «زعيط ومعيط» قد تمَّ إجراء تعديلات جوهرية بها بالاتفاق مع السيد المؤلف. برجاء التكرم بعدم البتِّ في شأنها وإعادة قراءتها في ضوء هذه التعديلات.» وبالفعل قام المؤلف بتعديل المسرحية بما يتفق مع نظم الرقابة، وحصلت المسرحية على الترخيص بتمثيلها تحت رقم [١٥٩] بتاريخ ١١ / ٦ / ١٩٧٤ ولكن تحت اسم جديد لها، هو «حكايات مصرية». وفي يوم ٨ / ٨ / ١٩٧٤ تقدم عبد الرحمن الشافعي مدير مسرح السامر بالثقافة الجماهيرية بطلب للرقابة بتمثيل مسرحية «حكايات مصرية» بناءً على الترخيص السابق. ولسبب ما لم تُعرَض المسرحية بعد ذلك على مسرح السامر. ومن خلال سجلات الرقابة لم نجد أية إشارة تُذكر بتمثيل مسرحية «زعيط ومعيط» أو «حكايات مصرية».



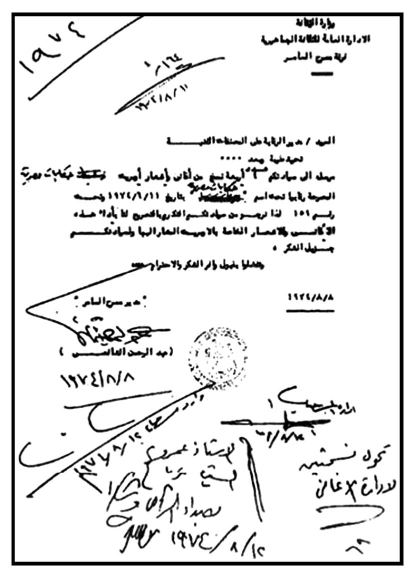
الثقافة الجماهيرية
إدارة المسرح

السيد الأستاذ مدير عام الرقابة على المصنفات .
تحية طيبة وبعد ....
نفيد سيادتكم بأن مسرحية ([illegible]) قد تم إجراء تعديلات جوهرية بها بالاتفاق مع السيد المؤلف .
برجاء التكرم بعدم البت في شأنها وإعادة قراءتها على ضوء هذه التعديلات .
وتفضلوا بقبول وافر الاحترام ....

١٩٧٤/٥/٢٢

إدارة المسرح

طلب تنفيذ التعديل.



وزارة الثقافة
الإدارة العامة للثقافة الجماهيرية
إدارة مسرح السامر

السيد / مدير الرقابة على المصنفات الفنية
تحية طيبة وبعد ....
[illegible] المسرحية رقابيا تحت اسم [illegible] بتاريخ ١٩٧٤/٦/١١ وبرقم ١٥٦ لذا نرجو من سيادتكم التكرم بالتصريح لنا بأداء هذه [illegible]
وتفضلوا بقبول وافر الشكر والاحترام ....

١٩٧٤/٨/٨

مدير مسرح السامر
(عبد الرحمن الشافعي)

طلب الترخيص باسم «حكايات مصرية».

وبنظرة سريعة — غير متأنية — لأي قارئ بالنسبة إلى أسباب الرفض في التقارير السابقة، سيجدها مُحِقَّة في رفض الترخيص بتمثيل هذه المسرحية. فمِن غير المعقول أن الرقابة توافق على مسرحية — تُعرض على الجمهور — بعد انتصارات أكتوبر، وتحمل بين جنباتها صورة مظلمة للمستقبل. وتأكيدها على انتصار الشر على الخير.

أما إذا نظرنا إلى المسرحية بنظرة نقدية متأنية، سنجد أنها تدعو إلى كيفية الحفاظ على انتصارات أكتوبر. كما أنها تدعو إلى كيفية الحفاظ على خير هذه الانتصارات، بحيث لا يتفوق وينتصر عليها الشر. والشر المقصود في المسرحية هو التدخل الأجنبي بما لدَيْه من قُوًى شريرة. فالمؤلف يؤكد على ضرورة الحفاظ على الخير بإبعاد قوى الشر الخارجي عنه. فالخير من وجهة نظر المؤلِّف لا يتواجد مع الشر. فالخير موجود دائمًا في مصر، ولكن عندما يتدخل الأجنبي، يدخل الشر معه، وينتصر على الخير.

فهابيل كان يعيش في خير دائم، وبعيدًا عن قابيل، وعندما ظهر قابيل ظهر الشر معه، وبسبب القوة الشريرة المصاحِبة لقابيل انتصر على هابيل ممثل الخير. وأيضًا

إخناتون الذي نادى بالتوحيد والخير، وقف أمامه كبير الكهنة، وانتصر عليه بواسطة القوى الشريرة الخارجية الممنوحة له من قِبَل الآلهة المتعدِّدة. وعبد الله النديم وأحمد عرابي وجمال الدين الأفغاني، ممثلو الخير، انتصر عليهم الشر الخارجي القادم من الباب العالي … وأمام هذه الأمثلة المتعدِّدة لانتصار الشر على الخير بسبب التدخل الأجنبي، يحذِّر المؤلف الشعب المصري بالحفاظ على انتصارات أكتوبر وخير هذا الانتصار من الشر الخارجي المتمثِّل في أمريكا وتبنِّيها لقضية الأرض العربية والوفاق مع إسرائيل. فمِن غير المعقول أن أمريكا، أو الشر الخارجي، سيحافظ على خير مصر، ويتبنَّى الحفاظ على خير أكتوبر، في هذا الوقت.

وهذه الدعوة لم يفطن إليها أي رقيب من الرقباء السابقين، أو بمعنًى أرجح تَغَافلوا عنها. فمِن غير المعقول أن تُوافِق الرقابة على تمثيل هذه المسرحية، وهي تشكك في سياسة مصر، ومستقبل القضية العربية، وهي في أحضان أمريكا.

ومن الأدلة على ذلك في المسرحية، الخلاف بين مدير المسرح والمخرج. فالمدير يريد أن يشارك بمسرحه في انتصارات أكتوبر، أما المخرج فيريد الاهتمام بما سيحدث بعد الانتصار، وكيفية الحفاظ عليه:

المدير: يا أستاذ يا محترم، بدون سفسطة، وأيًّا كان الأمر، أنا مسئول عن المسرح ده، والمسرح ده لازم يشارك في الحدث العظيم …

المخرج: اللي حصل عظيم وحصل، مش محتاج شعارات، والمسرح يا أستاذ يبدأ من حيث الذي حصل، المسرح مسئول عن اللي لسه ما حصلش، الفن يا أستاذ مسئول عن المستقبل، المستقبل دائمًا[٥٧] …

ويرمز المؤلف أيضًا إلى خداع أمريكا — الرامز لها بالكهنة — بتبنِّيها لقضية العرب، والغرض الأساسي الاستيلاء على أرض العرب، وذلك من خلال قول إخناتون: «أعرف ما للكهنة من أنياب ومخالب، أعرف أيضًا أن الكهنة لن تدع السلطة والذهب وأطنان المتعة تفلت من أيديهم بسهولة … الحق معي يا أهل الوادي، أنا أدعو للوحدة تحت سماء الخالق، يا أهل الوادي الأخضر، ذاك فؤادي ينضح بالحب لكم؛ بالخوف عليكم؛ فلتطلقوا من قَيْد الكهنة؛ ممَّن يتقاسمكم؛ يتقاسم هذه الأرض.»[٥٨]

[٥٧] يسري الجندي، مسرحية «زعيط ومعيط»، ص٤، ٥.

[٥٨] المسرحية، ص٢٣.

والمؤلف يختتم المسرحية بنداء من شهيد أكتوبر إلى الشعب المصري، محذِّرًا إيَّاه من ضياع الانتصار، وأرض العرب بوضعها بين أيدي أمريكا، فيقول: «لسه ما متش، قابيل موجود لسه! وبكل الأشكال؛ غول سمسار؛ أستاذ جنرال دجال؛ علشان كده أنا جي ليكو وشايل كلمة، من كل اللي هناك، اللي احتضنوا الموت الأعظم، موت الميلاد، أنا جي بأحمل كلمتهم ليكو، باسم دمانا خلو عينكم ع اللحظة دي، أوعاكو تناموا وتستدفوا، تنسوا دمانا واللي حصل، وإلَّا هتبقى دمانا لحسابه؛ لقابيل، خلو عينكم ع اللحظة دي.»[٥٩]

هذا هو يسري الجندي، المؤلف المهموم بقضايا عصره، وبالأخص خوفه على انتصار أكتوبر من الضياع — وقت كتابته لهذه المسرحية — فليس المهم عنده الانتصار، بل الأهم الحفاظ عليه. وكفى بالمؤلف أنِ اقتبس من كلمات الرئيس الراحل أنور السادات إحدى جُمَلِه المشهورة، وهي: «إن الضمان الحقيقي هو الإنسان المصري.» ليُصدِّر بها عنوان المسرحية. وكأنه يذكِّرنا بهويَّتنا المصرية والعربية، وأنها الضمان الحقيقي لوجودنا في الحياة والتاريخ.

وإحقاقًا للحق فهذه المسرحية، التي كتبها يسري الجندي منذ أكثر من عشرين سنة لهي جديرة بأن تُمثَّل الآن؛ أي في عام ١٩٩٦، ونحن نرى انتهاكات إسرائيل — ومَن يساعدها من الدول الأجنبية — ضد الشعب الفلسطيني، لنقول ليسري الجندي: شكرًا على تحذيرك لنا من وضع قضية السلام في يد القوى الأجنبية الشريرة، وكان يجب أن نقوم نحن العرب بحل هذه القضية، بدلًا من تركها لغيرنا ممَّن يتلاعبون بنا وبالقضية. ولعلها دعوة أيضًا للرقابة المسرحية بأن تتأنَّى في رفْضها للنصوص المسرحية.

مسرحية «اليأس مات» ١٩٧٨، لصابر عمر

في ١٧ / ٦ / ١٩٧٨ تقدَّم مدير مركز شباب العبور بمديرية الشباب والرياضة بمحافظة الإسكندرية، لمدير الرقابة يطلب منه الترخيص بمسرحية «اليأس مات» من إعداد

[٥٩] المسرحية، ص٦٣.

صابر عمر. وهي مُعدَّة — كما جاء على غلاف النص — من مسرحية «المحاكمة»[٦٠] لجهاد ميخائيل.

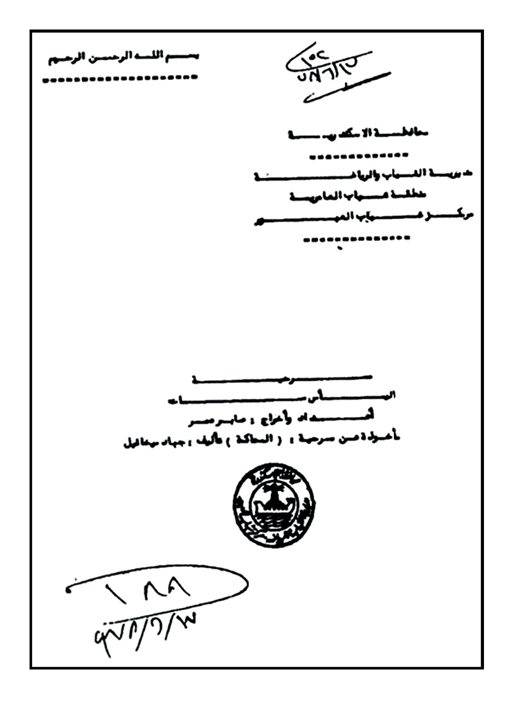
والمسرحية تدور في لوحتها الأولى، حول مجموعة مختارة من الشعب المصري مثل الفلاح والعامل والموظف والشاعر، وقد تحدَّثوا عن بعض صور من الفساد الاجتماعي والوظيفي؛ مثل: الرشوة، والروتين … إلخ، وكلٌّ منهم يتمنَّى أن يكون صورة من هذه الصور. وفي هذه اللحظة يدخل عليهم الجهل، ثم المرض، ثم الفقر في صورة أشخاص حقيقية. ويبدأ هذا الثالوث في مُعايرة الشعب المصري — المتمثِّل في نَمَاذِجه السابقة — بتحكُّمه وتأصيل جذوره في البيئة المصرية. وهنا نسمع صوت مصر يدوِّي متحدِّيًا هذا الثالوث بالانتصار عليه بنور العلم وبانتصار أكتوبر. وفي اللوحة الثانية تبدأ محاكمة هذا الثالوث، فنرى الدفاع يطالب بتخليد هؤلاء الأبطال والإفراج عنهم؛ لأن المرض عالج مشكلة التضخُّم السكاني، وعدم بطالة الأطباء. والجهل وفَّر للبَلَد عمَّال التراحيل. والفقر أذلَّ نفوس الناس ومنعهم من التمرُّد. ولكن المحكمة تكتشف أن الدفاع ما هو إلا مراكز القُوَى. وأمام هذا يتنحَّى القاضي عن نظر القضية، ويترك الحكم فيها لنصر أكتوبر كي يُحاكِم ويُعاقِب المتهَمِين.

وفي يوم ٢٠ / ٦ / ١٩٧٨ كتب الرقيب «محسن مصيلحي» تقريرًا بالموافقة على الترخيص مع بعض التحفُّظات، قال فيه: إن المسرحية «تفتقر إلى المقوِّمات الأساسية لأي عمل درامي؛ فالمسرحية هتافية ومباشرة بما يُفقِد أيَّ عمل درامي أهميته أو صفته الأساسية كدراما، كما أنه ليس بالهُتاف تُصنع الانتصارات ولا حتى بالتاريخ القديم. التجريد مصطنع ومُخِلٌّ، بل وإنشائي، يُرَاعَى تحديد موقف السكران صفحة ١، ويُراعَى حذف صفحة ١٠؛ لأن التعبير يُثِير نعرة فرعونية. ولا مانع من إتمام عرضها بعد تنفيذ الملاحظات السابقة.»

وبالنسبة إلى افتقار المسرحية للمقوِّمات الأساسية للعمل الدرامي، من وجهة نظر الرقيب، لا نجد هذا الافتقار. وماذا يريد الرقيب أكثر من وجود موضوع وحدث وعقدة

---

[٦٠] وهناك خطأ مطبعي في اسم مسرحية «جهاد ميخائيل»، فهي «المحكمة» وليست «المحاكمة». ومسرحية «المحكمة» تقدَّم بها المعهد الفني الصناعي بالإسكندرية للرقابة بغرض الترخيص له بتمثيلها في ٢٣ / ٣ / ١٩٧٧. ولكنها رُفضتْ من قِبَل الرقابة، وهي محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات ٧٩٥ في ٢٣ / ٣ / ١٩٧٧، ولكن بكل أسف بدون أية مستندات أو تقارير رقابية، وكُتب على غلافها الخارجي «مرفوضة».



بسم الله الرحمن الرحيم

محافظة الإسكندرية

مديرية الشباب والرياضة

منطقة شباب العامرية

مركز شباب العجمي

مسرحية

[illegible]

إعداد وإخراج: صابر مصر

مأخوذة عن مسرحية: (المحاكمة) تأليف: جهاد ميخائيل

غلاف مخطوطة المسرحية.

وحل، وحوار ومعالجة درامية لمشكلة المسرحية؟ هذا فضلًا عن أن البحث في مقومات العمل المسرحي، لا يدخل في نطاق النظم الرقابية، بل يدخل في نظم النقد المسرحي. ولو رجع الزمان ومُثِّلت هذه المسرحية لرأى الرقيب اكتمال هذه المقومات من خلال الأقلام النقدية.

ولعل اهتمام الرقيب بالنقد المسرحي، أثَّر على تقريره، ونَسِيَ أو تَنَاسَى أنه رقيب في هذه اللحظة، لا ناقد مسرحي. أما اعتراضه على هتاف ومباشرة وتجريد المسرحية، فلا حق له في ذلك؛ لأن هذا أيضًا من اختصاص الناقد لا الرقيب. هذا بالإضافة إلى أن المسرحية تتحدث عن انتصار أكتوبر، والمؤلف يتمنَّى أنْ يَرَى ثمرة هذا الانتصار في مكافحة آفات المجتمع المصري من جَهْل ومرض وفقْر. والأسلوب الأمثل لذلك — في حالة عرض المسرحية — هو المباشرة والهتاف والتجريد.

تقرير الرقيب محسن مصيلحي.

أما تحديد موقف شخصية السكران في المسرحية، حسب ملاحظات الرقيب، لا نعلم ماذا يريد بهذا التحديد؟! وأبلغ ردٍّ عليه هو تعريف السكران بنفسه في الصفحة الأولى، عندما قال: «... أنا سكران! وإيه يعني؟ أنا حر! أسْكَر على كيفي، وحافضل أسْكَر علشان أفْضل سكران على طول؛ سكران علشان أنسَى اللي نسيته، وأفضل ناسيه، وأغرق في النسيان، مش زيكم أفضل فايق علشان أتعذِّب بالحقيقة؛ أصل الحقيقة مُرَّة قوي، وأنا عايز أنسى الحقيقة، على فكرة أنا موش مجنون ولا عَبِيط، لأ لأ، أنا فيلسوف! أنا حسَّاس قوي؛ علشان أنا شاعر، شاعر وفنان، بس بأخاف أقول الحقيقة، زيكم، لكنْ لَمَّا بأسكر بأقول الحقيقة وما بخافش، ما بخافش من أي حد، ولا حتى العسكري.»[٦١]

[٦١] صابر عمر، إعداد مسرحية «اليأس مات»، ص١.

فهل بعد هذا التعريف يريد الرقيب تحديدًا أكثر من ذلك لشخصية السكران؟ هذا إذا علمنا أن هذا التعريف من قِبَل السكران جاء قبل انتصار أكتوبر! والرموز واضحة كل الوضوح في التعريف بنفسه. فهو يتحدث عن مرارة هزيمة ١٩٦٧، والخوف من قول الحقيقة المؤلِمة، والخوف أيضًا من مراكز القُوَى، والرمز على تغييب الشعب المصري في تلك الفترة ... إلخ هذه المعاني. والدليل على ذلك قول السكران في نهاية المسرحية — والذي يُعد تحديدًا لشخصيته أيضًا — بعد انتصار أكتوبر: «لحظة من فضلكم! أنا قلتلكم من الأول إني شاعر وفنان، ودلوقت بقيت شاعر وفنان ومقاتل، النهاردة باتكلم من غير خوف مع إني مش سكران، الكلام ده فات، باتكلم وأنا فايق زيكم، بعد ما عدِّيت الحواجز والجدران، واليأس مات.»[٦٢]

أما طلب الرقيب بحذف الصفحة العاشرة، لما بها من نعرة فرعونية. نجد أن هذا الطلب به تكرار لفكرة الهتاف والمباشرة، الذي نادى بها قبل ذلك. هذا بالإضافة إلى أن هذه الصفحة تتحدث عن كيفية بناء الأهرامات، التي يجهلها الجيل الحالي بسبب توقف العلم، وتفشِّي الجهل. وبها أيضًا الحديث عن الأسلوب الأمثل لتربية الأطفال حتى يصبحوا عظماء كخوفو وخفرع. وأيضًا الحديث عن العلماء وكيفية نفعهم لمصر.[٦٣] فكيف يُطالب الرقيب بحذف كل ذلك؟! إلا إذا كان الرقيب يقصد بالنعرة الفرعونية، تلك المَوْجة المحبِّذة لها في بداية القرن العشرين.[٦٤] فإذا كان هذا مقصده، فنحن نوافقه عليه، إلا أن النعرة الفرعونية في المسرحية، تختلف اختلافًا كبيرًا عن نعرة بداية القرن العشرين.

وفي ١٩٧٨/٦/٢٣ كتبت الرقيبة «فايزة الجندي» تقريرًا برفض المسرحية، قالت فيه: «... أرى رفض الترخيص بأداء المسرحية فتجسيد أعداء المجتمع (الجهل – الفقر – المرض) بهذه الصورة وتمكُّنهم من شعب مصر بصورة تفقد الأمل في القضاء عليهم،

---

[٦٢] المسرحية، ص١٢.

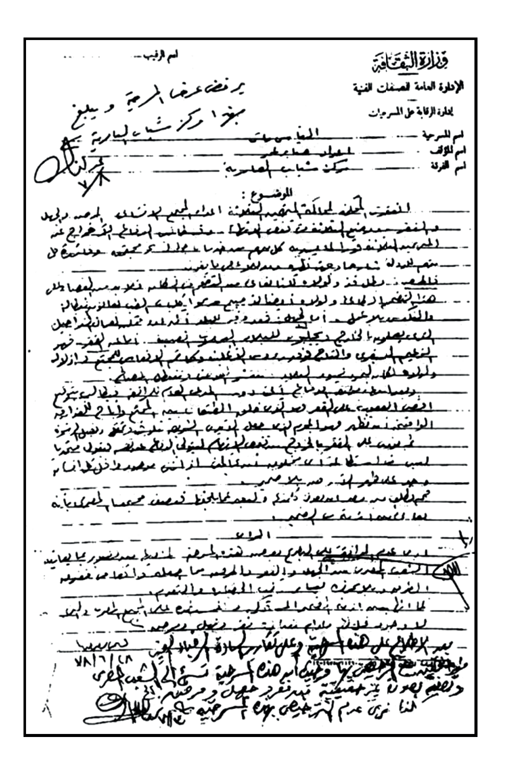
[٦٣] راجع: المسرحية، ص١٠.

[٦٤] والنعرة الفرعونية نادَى بها هيكل باشا وطه حسين وسلامة موسى في أوائل القرن العشرين. ولَقِيَتْ هذه الدعوة مقاومةً شديدة من الكثيرين، فتخلَّى عنها هيكل وصمتَ طه حسين، وظلَّ سلامة موسى يعتنقها. والغرض من الدعوة إلى هذه النعرة، فصْل مصر عن العروبة والإسلام. وهذا التصوُّر بعيدٌ كلَّ البُعْد عن تصوُّر المسرحية للنعرة الفرعونية.

وجذورهم المتأصِّلة في تربة مصر يَجعَل الأملَ ضعيف في محاربتهم حتى بعد نصر أكتوبر وبعد ثورة التصحيح، فتصوير كل ما هو سلبي وسيِّئ وتجسيده في صورة بطل قوي ومتحكِّم في شعب مصر يجعل من الصعب القضاء على أعداء ثلاثة متحالِفة منذ أقدم العصور.»

تقرير الرقيبة فايزة الجندي.

وفي الحقيقة، أن هذا التقرير خَالَف واقعَ المسرحية، ولوى عُنُق الحقيقة. فالمسرحية بالفعل جسَّدت أعداء المجتمع المصري (الجهل – الفقر – المرض)، ولكن بصورة يسهل الانتصار عليها بفضل انتصار أكتوبر، وهذا عكس ما قرَّرتْه الرقيبة، والدليل على ذلك ما قام به المؤلف في المسرحية، عندما واجهتْ شخصية «مصر» — قبل انتصار أكتوبر — هذا العدو، قائلة له: «… لازم أتغلب عليك، لازم أنتصر، بصحتي وبشبابي، وبسواعد



وزارة الثقافة

الإدارة العامة للمصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع:

تقرير الرقيب فتحي.

ولادي حانتصر ... بنور العلم والإيمان حانتصر ... ابني عامل، ابني طالب، ابني عالِم، ابني فلاح، قلبه في الأخطار سلاح، يا يعيش بطل، يا يموت شهيد بعد الكفاح.»[٦٥] وبعد نصر أكتوبر قالت له أيضًا: «أنا حاقدر أكشف كل إنسان اتولد من غير ضمير، وحانضَّف الإيد اللي لطختْها الرشاوي، رأسي كانت منكسة لما انهزمت في ٦٧، وأنا أهه بعد ما عبرت وانتصرت في ٧٣ ... ورفعت رأسي وحاقدر أكشف فين بذور المشكلة ... وحنكون سلاح وانفتاح، وحنكون رعاية ودعاية، وحنكون دوا يشفي العليل من أهلي ...

[٦٥] المسرحية، ص٥، ٦.

وحنكون ضمير ... وأقطع الإيد اللي تتمد على الفقير.»[٦٦] فماذا تريد الرقيبة بعد ذلك من أدوات ومؤهلات مصرية للتغلُّب على الجهل والفقْر والمرض.

وفي ١٩٧٨/٦/٢٨ كتب الرقيب «فتحي» تقريرًا بالرفض أيضًا، قال فيه: «أرى عدم الموافقة على التصريح بعرض هذه المسرحية لما فيها من تصوير بما يُعانيه الشعب المصري من الجهل والفقر والمرض ممَّا جعله واقفًا في مفترق الطرق وبلا تحرك ليساير ركب الحضارة والتقدُّم. كما أنها تُبيِّن أزمة الضمير المستحكمة والمسيطرة على المجتمع المصري والتي لا وجود لحلٍّ لها مادام هناك فقر وجهل ومرض.» وهذا التقرير يُعدُّ تجميعًا لأسباب الرفض السابقة.

وزارة الثقافة

الادارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

٢٢ ش ٠ طلعت حرب ـ القاهرة

الموضوع : بخصوص عدم موافقه الادارة
على الترخيص بـ ....

السيد / [illegible]

تحية طيبة وبعد ـ بالاشارة الى الطلب المقدم من [illegible]
بتاريخ ٢٨/٦/١٩٧٨ للترخيص بـ [illegible]

نرجو الاحاطة أن الادارة لاتوافق على الترخيص بالمصنف المذكور للأسباب الآتية :

١) [illegible]
٢) عدم مراعاة الصالح العام

برجاء التفضل بالعلم والاحاطة ٠

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام ٠٠

٨ / ٧ / ١٩٧٨

المدير العام

---

[٦٦] المسرحية، ص١١.

وأخيرًا يُرسِل المدير العام في ١٩٧٨/٧/٨ خطابًا إلى مدير مركز شباب العبور يحيطه علمًا بأن الإدارة لا توافق على الترخيص بالمسرحية بسبب مخالفة القوانين الرقابية، وعدم مراعاة الصالح العام.[٦٧]

وبقراءة المسرحية، نجد أن الأسباب الحقيقية لرفضها، تمثلت في تعرُّضها بصورة سافرة لمشاكل مصر في تلك الفترة — والتي من الممكن بعرضها أن تُثير فِكْر المشاهد فيتعرَّف عليها أكثر، ويفكر فيها بعناية. وبالقطع هذا ضد مصالح الدولة، من وجهة نظر النظم الرقابية — مثل الرشوة عندما تُعطَى للعسكري، الذي من المفروض أن يعالج هذه الآفة. والوصول إلى الوظائف والترقيات والعلاوات عن طريق العلاقات المشبوهة بالنساء. ومحاولة المسرحية لإلغاء العبارة الشهيرة في دواوين الوظائف «تعالى بكرة».[٦٨] والإشارة إلى عدم وجود الأدوية بالصيدليات، وخروجها فقط لأصحاب النفوذ أو لَمن يدفع أكثر من ثمنها.[٦٩] والتعرض لأسلوب التعليم في مصر، والتهكُّم عليه بأن العالم وصل القمر، ومصر مستمرة في تعليم دروس «شرشر».[٧٠] وأيضًا تفشِّي الأمراض في الريف المصري بسبب نقص الرعاية الطبية، أو عدم وجودها، والاعتماد على الوصفات الشعبية.[٧١] والحديث عن مراكز القُوَى، وما سبَّبَتْه من إرهاب وظلم في حق الشعب المصري.[٧٢] وأخيرًا تعرُّض المسرحية للحديث عن أزمة الضمير المستحكمة في جميع القطاعات.[٧٣]

فالمُعِدُّ أراد إبراز هذه العيوب — أو هذه السلبيات — من أجل حلِّها من قِبَل المسئولين، بعد انتصار أكتوبر؛ أيْ إنه يريد أن يقول: إذا كنا استطعنا هزيمة العدو الخارجي، أفلا يمكن لنا هزيمة العدو الداخلي. ولكن الرقابة الممثِّلة للحكومة لم تَفطَن

---

[٦٧] صابر عمر، مُعِد مسرحية «اليأس مات» عن مسرحية «المحكمة» لجهاد ميخائيل، وهي محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة، بما يُصاحِبها من وثائق وتقارير رقابية، تحت رقم وارد مسرحيات ١٨٨ في ١٧ / ٦ / ١٩٧٨.

[٦٨] راجع: المسرحية، ص٢.

[٦٩] راجع: المسرحية، ص٣.

[٧٠] راجع: المسرحية، ص٥.

[٧١] راجع: المسرحية، ص٦، ١٠.

[٧٢] راجع: المسرحية، ص٩.

[٧٣] راجع: المسرحية، ص١١،١٢.

صورة الصفحة الأولى من مخطوطة المسرحية.

إلى مغزى المسرحية ورسالتها الإصلاحية، وفطنتْ فقط لما يَخصُّها من الآثار المترتِّبة على عرض المسرحية، إذا عرضت على الجمهور.

مسرحية «أغنية للسلام» ١٩٧٨، لنبيل يحيى

تقدَّم بيت ثقافة البتانون بطلب إلى الرقابة للترخيص له بتمثيل مسرحية «أغنية للسلام»[٧٤] من إعداد نبيل يحيى، في ١٧ / ٦ / ١٩٧٨. والمسرحية تدور حول الفكرة الشعبية لقصة «أيوب وناعسة»، ولكن بصورة عصرية. فالمُعِدُّ اعتمد في أشعاره على

[٧٤] نبيل يحيى، إعداد مسرحية «أغنية للسلام»، وهي محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة، بما يصاحبها من وثائق وتقارير رقابية، تحت رقم

بعض المقاطع للأعمال الشعرية عن «ياسين وبهية» لنجيب سرور، وكذلك على المقاطع الشعرية لمعنى الكلمة وأهميتها من مسرحية «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور. فنجد الشخصيات (الجندي – الراوي – المُنشِد – الفلاح – العامل – ناعسة – أيوب – همَّام) يتحدثون عن الانتصارات السابقة، ومعنَى الصبر، والعزيمة في التيمات الشعبية المصرية، من أجْل الوصول إلى غرض المسرحية الأساسي، وهو نَبْذ فكرة السلام مع إسرائيل عن طريق أمريكا. وهذا الغرض لم يفطن إليه أي رقيب من الرقباء ممَّن قاموا بتقييم المسرحية رقابيًّا، كما حدث مع مسرحية «زعيط ومعيط» ليسري الجندي.

فقد كتبتِ الرقيبة «ثريا الجندي» تقريرًا — بدون تاريخ — بالموافقة على الترخيص، قالت فيه: «… أعتقد أن المؤلف يُحاوِل التأكيد على حب الإنسان المصري للسلام، وأنه يحلم به بعد كل هذه الحروب ويتمنَّاه، ولكن السلام ليس معناه الاستسلام فإن الشعب على استعداد دائمًا للتوحُّد والوقوف في وجه العدو «همَّام»، ولا مانع من الترخيص بأداء المسرحية.»

وفي يوم ٢٤ / ٦ / ١٩٧٨ كتبتِ الرقيبة «لواحظ عبد المقصود» تقريرًا بالموافقة أيضًا على عرض المسرحية، قالت فيه: «… الملاحظات: حذْف الملاحظات ص٢، ٧، ١٠، ١٦ … الرأي: توضِّح المسرحية أن مصر وأبناءها دائمًا في نضال وصراع في سبيل الحرية؛ يضحون بالمال والنفس في سبيل عزة وحرية بلادهم، ويتحلَّوْن دائمًا بالصبر والإيمان حتى يتم لهم النصر. أرى لا مانع من العرض بعد حذف الملاحظات.»

وإذا ناقشنا مواضع الحذف في هذا التقرير، سنجدها تتمثل في حذف عبارة «ما شرف الله سوى كلمة» [ص٢]، مع ملاحظة أن هذا التعبير مقتبس من مسرحية «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور. وتعبير «إني بقول الكلمة تتنغم أدان» [ص٧] وفي [ص١٠] تمثل الحذف في هذا المقطع الغنائي للمجموعة:

يا زارعين الهمس يا مغمضين للشمس
يا مدبِّلين الأمل ورا الخضرة في الإنسان

وارد مسرحيات ١٨٧ بتاريخ ١٧ / ٦ / ١٩٧٨. وللمُعِدِّ، نبيل يحيى، مسرحية أخرى بعنوان «ليلة من ألف ليلة» في عام ١٩٨٠.

وزارة الثقافة والإعلام

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم المسرحية

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع :

تقرير الرقيبة ثريا الجندي.

يا خالقين الابتسامة في عيون الطفل
يا محرفين بالكلام أصل الكلام

ولعل الرقيبة فهمتْ هذا المقطع على أنه يمس رجال الحكم في مصر؛ لذلك طالبتْ بحذْفه. رغم أن هذا المقطع — من خلال سياق الحوار — يدل على رفض المُعِدِّ للسلام

وزارة الثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم المسرحية
اسم المؤلف
اسم الفرقة

الموضوع :

تقرير الرقيبة لواحظ.

مع إسرائيل عن طريق تبديل الكلمات، وإظهار شعارات بعيدة عن الواقع. وتمثل حذف [ص١٦] في هذا الحوار بين أيوب وهمام:

أيوب: كان راجل، أيوب كان راجل، لكن زي ما عاش راجل؛ مات راجل.
همام: مات علشان عارض واتكلم.
أيوب: مات علشان ما رضيش يستسلم.
همام: أصدق إيه؟

وهذا الحوار المطلوب حذْفه من قِبَل الرقيبة، يرمز — كما يُفهَم من سياق الحوار — إلى الزعيم الراحل جمال عبد الناصر. ومن غير المعقول أن يذكر المعد جهود جمال عبد الناصر، وقت سلام مصر مع إسرائيل، وتوافق عليه الرقيبة.

وفي نفس اليوم كتبت الرقيبة «فاطمة حسين» تقريرًا برفض الترخيص بعرض النص، قالت فيه: «هذه المسرحية عبارة عن مجموعة من الكلمات المرصوصة بجانب بعضها البعض في صورة غير مفهومة، فالمفروض في النص المسرحي أنه يتناول موضوعًا يدور حول فكرة معيَّنة ولكن هذه المسرحية لم تتناول موضوع يفهم الهدف منه؛ لذلك أرى رفض هذه المسرحية، وعدم الترخيص بعرضها عرضًا عامًّا.»

أما من حيث إن المسرحية عبارة عن كلمات مرصوصة بجانب بعضها، فهذا حق لأننا كما قلنا: إنها مجموعة أشعار ومقاطع من مسرحيات أخرى، ومن المفروض أن الرقيبة لا تُمانِع ذلك، وليس من حق الرقابة التدخل في ذلك؛ لأن المسرحية «مُعدَّة». أما كون الرقيبة لم تفهم المسرحية بصورتها المُعدَّة هذه، فهذا ليس ذنب المُعِدِّ. مع ملاحظة أن هذا الرأي انفردتْ به هذه الرقيبة وحدَها دون باقي الرقباء الثلاثة.

وفي يوم ٩ / ٧ / ١٩٧٨ كتبت الرقيبة «نادية رياض» تقريرًا ثالثًا بالموافقة أيضًا على الترخيص، قالت فيه: «… بالنسبة للأشعار والأغاني فلا مانع من أدائها مع مراعاة الحذف المشار إليه في الصفحات التالية: ٣، ٦، ٧، ٨ ومراعاة إخطار الإدارة بموعدَيِ التجربة النهائية والعرض الأول.»

ومواضع الحذف المطلوبة في هذا التقرير تمثَّلتْ في قول الفلاح [ص٣]:[٧٥] «خد غنمي بقرتي قيراطي، خد بيتي وزرعة غيطي، خد ظلة شجري وحيطي.» ولا نعلم على وجه التحديد لماذا طالبتِ الرقيبة حذف هذا القول؟ فالفلاح قال ذلك من أجْل السلام، فهو يضحِّي بكل شيء من أجْل السلام، فما الضرر من هذا القول؟

وفي ١٥ / ٧ / ١٩٧٨ أرسل المدير العام خطابًا إلى مدير مسرح السامر، يخبره فيه برفض المسرحية لمخالفتها للقوانين الرقابية، وعدم مراعاتها للصالح العام.

[٧٥] وهذا القول بالتحديد، قامت الرقيبة بالإشارة عليه بقلمها الخاص، علمًا بأن النسخة الخاصة بها، هي التي اعتمدنا عليها. أما المواضع الأخرى في الصفحات ٦، ٧، ٨ فتتعلَّق بألفاظ السباب فقط.

وزارة الثقافة والإعلام

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية: أغنية السلام

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع:

١٩٧٨/٧/١٦

الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تقرير الرقيبة فاطمة.

وفي يوم ١٦/٧/١٩٧٨ كتب مدير إدارة الرقابة على المسرحيات تأشيرة[٧٦] أسفل تقرير الرقيبة فاطمة حسين — السابق — قال فيها: «بعد الاطِّلاع على هذه المسرحية

[٧٦] وهذه التأشيرة على وجه الخصوص، تدل على تخبُّط عمل رجال الرقابة؛ فكيف يرسل المدير العام خطابًا بقرار المنع في ١٥/٧/١٩٧٨، ثم يأتي مدير الإدارة بتأشيرة تدل على أن النص مازال قيد البحث في يوم ١٦/٧/١٩٧٨؟!

وزارة الثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم المسرحية –

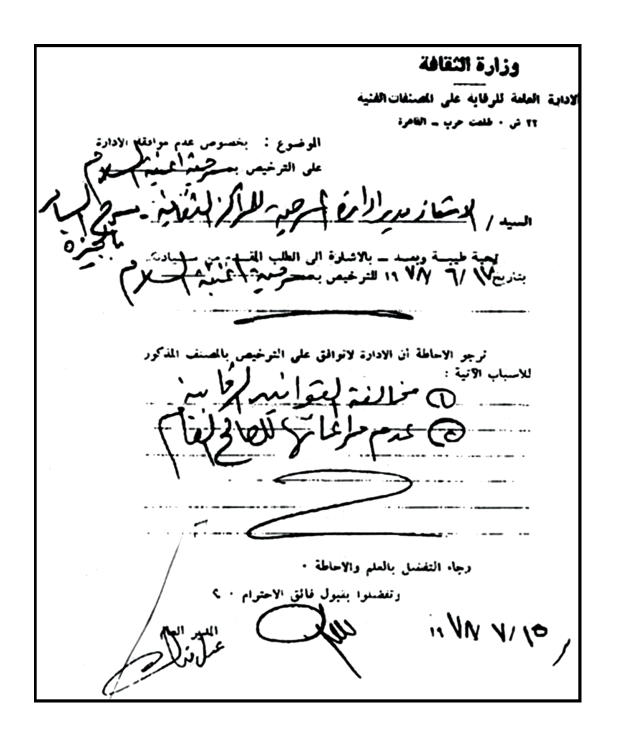
اسم المؤلف –

اسم الفرقة –

الموضوع :

تقرير الرقيبة نادية رياض.

«أغنية للسلام» وبعدَ الاطلاع على تقارير الرقباء، وحيث إن هذه المسرحية عبارة عن أشعار عن الكفاح والصبر والسلام، إلا أنها تحتوي في طياتها رمزيات لا تتفق والسلطة القائمة في النصف الثاني من هذه الأشعار، عوضًا أن في نصفها الأول بعض الأبيات التي تحوي في معناها غير السلام والاعتراض على حالة البلد. ولما كنا في حاجة ماسة إلى تضفير الجهود من أجْل السلام الاجتماعي؛ لذا نَرَى ونؤيِّد رفض الترخيص بهذه المسرحية الشعرية مراعاة للصالح العام.»



وزارة الثقافة

الادارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

٢٢ ش. طلعت حرب – القاهرة

الموضوع : بخصوص عدم موافقة الادارة
على الترخيص بمسرحية أغنية السلام

السيد / الأستاذ مدير الإدارة العامة للمراكز الثقافية – مسرح السامر بالجيزة

تحية طيبة وبعد – بالاشارة الى الطلب المقدم من سيادتكم
بتاريخ ١٧/ ٦/ ١٩٧٨ للترخيص بمسرحية أغنية السلام

نرجو الاحاطة أن الادارة لاتوافق على الترخيص بالمصنف المذكور
للاسباب الآتية :

(١) مخالفة القوانين الرقابية
(٢) عدم مراعاة الصالح العام

رجاء التفضل بالعلم والاحاطة .

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام ،،،

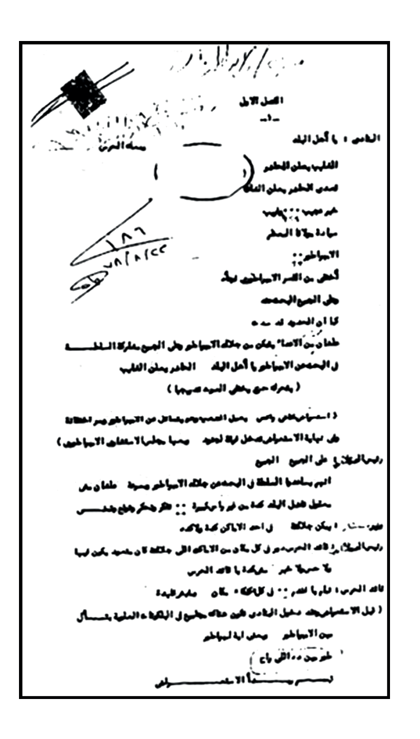
١٥/ ٧/ ١٩٧٨

المدير العام

ورغم موافقة أغلبية الرقباء على الترخيص بالمسرحية، إلا أن المدير فطن — وحده — إلى مغزى المسرحية، وما أراده المُعِدُّ منها. فالمعد أراد أن يُعلِن رأيه بصراحة، ورفضه السلام مع إسرائيل، وبالطبع هذا المعنى مخالف لاتجاه الدولة السياسي — في تلك الفترة — نحو السلام. ولكننا كنا نتمنَّى ألَّا تحجر الرقابة على الفكر المعارض لنظم الدولة — في ذلك الوقت — لأن هذا معناه أن الرقابة تريد من الإبداع المصري أن يكون بوقًا لمتطلبات الدولة، مهما كانت هذه المتطلبات. فكان من الأرجح أن تصرح بمثل هذه الأعمال المعارضة، حتى يكون هناك إبداع خلاق؛ لأن من الممكن أن يكون الرأي المخالف لنظم الدولة هو الرأي الأرجح. والدليل على ذلك أن قضية السلام لم تُحلَّ إلى الآن، وبعد مرور ما يقرب من عشرين سنة على كتابة هذه المسرحية. وهذا معناه أن المُعِدَّ كانت وجهة نظره أبعد بكثير من وجهة نظر الرقابة.

مسرحية «الإمبراطور والسقا» ١٩٧٨، لأبي بكر خالد

في يوم ٢٢ / ٨ / ١٩٧٨ تقدَّم مدير فرقة الأكاديميين المتحدين بقصر ثقافة الغوري بطلب للرقابة من أجْل الترخيص بتمثيل مسرحية «الإمبراطور والسقا» من تأليف أبي بكر خالد.[٧٧]



الفصل الأول

-١-

الصفحة الأولى من مخطوطة المسرحية.

[٧٧] أبو بكر خالد، مسرحية «الإمبراطور والسقا»، وهي محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة، بما يصاحبها من وثائق وتقارير رقابية، تحت رقم وارد مسرحيات ١٨٦ بتاريخ ٢٢ / ٨ / ١٩٧٨. وللمؤلف عدة دراسات نقدية منشورة بمجلة «المسرح» منذ عام ١٩٨٠، وله أيضًا مسرحية أعدَّها وأخرجها بعنوان «الجذور» في عام ١٩٨٦.

والمسرحية تدور في قالب من قوالب قصص ألف ليلة وليلة، حول إمبراطور يشعر بالملل من السلطة لما تتسم به من كسل. فهو يرى أن عمله كإمبراطور لا يُكلِّفه شيئًا سوى التوقيع وإصدار الأوامر فقط؛ لذلك يترك القصر ويذهب إلى إحدى البلاد النائية — داخل مملكته — فيتعرَّف فيها على فتاة أعجبتْه، هي ابنة السقا، فيقع في حبِّها، ويمكث بجوارها. وبمرور الوقت نجد أعوانه من رجال الحكم يبحثون عنه لطول غيابه عن قصره، ويستمر البحث حتى يجدوه. وفي مواجهة حماسية بين هؤلاء الأعوان، وبين الإمبراطور، نجد الإمبراطور يرفض الذهاب معهم إلى القصر، بل ويتنازل عن السلطة مُفضِّلًا الزواج من ابنة السقا، والتواجد معها في هذه البلدة النائية، بعد أن ألغى مبدأ الوراثة في الحكم، ويطلب من هؤلاء الأعوان ترك الشعب يختار حاكمه المقبل بإرادته الحرة.

وفي يوم ٢٢ / ٨ / ١٩٧٨ كتب الرقيب «محسن مصيلحي» تقريرًا بالموافقة على الترخيص، قال فيه: «... لا مانع من إتمام العرض؛ حيث إن المسرحية تُعالِج موضوع الحب والسلطة أو الصولجان وتغلُّب الحب في النهاية على أساس أن الحب هو الهدف الحقيقي من وجود الإنسان. كما أنها تدعو إلى الحياة بشكل طبيعي. وبعيدًا عن التكلُّف والبهرج كذلك داعيًا كل إنسان إلى ممارسة الحكم الحقيقي للديمقراطية.»

والرقيب في هذا التقرير يُدافِع عن المسرحية بصورة رومانسية غير واقعية[٧٨] فمن غير المعقول أن يكون الحب، هو الهدف الحقيقي من وجود الإنسان؛ لأن الحب المقصود في المسرحية هو الحب العاطفي فقط. وإذا كان الحب بمعناه الوطني أو المطلق لوافقنا الرقيب على قوله. وأيضًا لا نوافق الرقيب على نظرته لحياة الإمبراطور بأن تكون بشكل طبيعي، بعيدة عن التكلف والبهرج؛ لأن النموذج هنا ليس إنسانًا عاديًّا بل هو إمبراطور، ويحكم البلاد. ومن غير المعقول أن نطالب الرؤساء والحكام والملوك بأن يعيشوا خارج القصور، ليتشبهوا بقُطَّاع الطرق واللصوص كما أوضحت المسرحية. ونحن نتعجب من حماس الرقيب لهذه المسرحية بهذا الشكل.[٧٩] وإذا كنا فيما سبق وقفنا أمام التقارير

---

[٧٨] ولعل هذا الدفاع، جاء من منطلق كون الرقيب ناقدًا وكاتبًا مسرحيًّا، قبل أن يكون رقيبًا. فمحسن مصيلحي له مقالات عديدة منشورة بمجلتي «المسرح» و«القاهرة» منذ عام ١٩٧٩. هذا بالإضافة إلى أعماله الإبداعية المسرحية، مثل: «درب عسكر» ١٩٨٥، و«اللي بنى مصر» ١٩٩٣، و«شغل أراجوزات»، و«محاكمة الكاهن» ١٩٩٤، و«مساء الخير يا مصر» ١٩٩٦.

[٧٩] ولعل الرقيب «محسن مصيلحي» تحمَّس لهذا النص، لصلة ما بينه وبين فرقة الأكاديميين المتحدين، والدليل على ذلك أنه استلم أصل خطاب الرفض من المدير العام للرقابة، ووقَّع على الصورة بالاستلام.

الرافضة للنصوص المسرحية بصورة مُجحِفة، إلا أننا في الوقت نفسه لا نوافق على الترخيص المبالَغ فيه. فنحن ننظر للتقارير بصورة مُحايِدة، لا نبغي منها سوى الأمانة العلمية عند الرقيب، سواء بالرفض أو الترخيص.

وزارة الثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع :

١٩٧٨/٨/٢٦

تقرير الرقيب محسن مصيلحي.

ومن المتَّبَع أن هذا الخطاب يُرسَل إلى مدير الفرقة، أو يستلمه مَن له علاقة قوية بالنص أو الفرقة (انظر: صورة خطاب الرفض المُرسَلة إلى الفرقة، المُرفَقة مع تقارير ووثائق المسرحية) (وهذا الخطاب منشور ضمن وثائق المسرحية في هذا الجزء). هذا بالإضافة إلى أن تقرير الرقيب «محسن مصيلحي» كان التقرير الوحيد الموافق على الترخيص.

وفي يوم ٢٣ / ٨ / ١٩٧٨ كتبت الرقيبة «نجلاء الكاشف» تقريرًا برفض الترخيص، اختتمتْه بقولها: «... هذه المسرحية تتعارض مع مصالح الدولة العليا، بالإضافة إلى أنها تبثُّ أفكارًا هدَّامة؛ ولذا أرى رفض مثل هذه المسرحية ومنعها من الترخيص.»

تقرير الرقيبة نجلاء الكاشف.

والرقيبة في هذا التقرير تمنع الترخيص لسببين؛ أولهما: أن المسرحية تتعارض مع مصالح الدولة العليا، ونحن لا نوافقها على هذا الرأي، إلا إذا اعتبرنا أن الرقيبة فهمت المسرحية على أنها رمز للسلطة الحاكمة المصرية وقت كتابتها. ولكنها لم تذكر ذلك في تقريرها، ولم تذكر المواضع والمعاني المعارضة لمصالح الدولة، كما هو متَّبَع في تبرير الرفض من قِبَل الرُّقَباء. والآخَر، أن المسرحية تبثُّ أفكارًا هدَّامة! وهذا السبب عجيب للغاية؛ لأنه بقراءة المسرحية لم نجد أي فكرة هدَّامة، إلا إذا اعتبرنا أن الرقيبة توهَّمت

أن دعوة الإمبراطور في نهاية المسرحية للديمقراطية، وإلغاء نظام توريث الحكومات فكرة هدَّامة. فهي الفكرة الوحيدة والصريحة في المسرحية، وقد جاءت هكذا:

رئيس المستشارين: أمرك يا مولانا ... بس والحكم كده فاضي!
الإمبراطور: مين قال ... هوه مفيش غيري يصلح للحكم ... أنا بَشَر، وواحد عادي كمان.
رئيس المستشارين: والحل إيه يا مولاي؟
الإمبراطور: انتهى عهد توريث الحكومات ... الحكومات دلوقتي ملك للجميع، واللي يحكم هما الجميع.
رئيس المستشارين: إزاي يا مولاي؟
الإمبراطور: أنا عارف إزاي ... إنما لازم كل واحد يتاخد رأيه مين يحكمه وإزاي يحكمه.[٨٠]

وفي يوم ٢٤ / ٨ / ١٩٧٨ كتب الرقيب «فتحي مصطفى عبد الرحيم» تقريرًا برفْض الترخيص أيضًا، قال فيه: «... أرى عدم الموافقة على عرض هذه المسرحية؛ إذ إن الحاكم الهارب من الحكم كالجندي الهارب من ميدان القتال، كلٌّ منهما خائن لوطنه، ويا لَيتَه طلب إعفاءَه من منصبه لكان يُستباح له عذرًا، ولكنه سلك هذا المسلك المشين جريًا وراء شهواته وفي ذلك امتهان للحاكم.»

ورغم كلمات الرقيب الرنانة وتعبيراته الحماسية، إلا أنها بعيدة كلَّ البُعْد عن موضوع المسرحية. فتشبيه الحاكم بالجندي الخائن، تشبيه في غير محلِّه. فالفرق شاسع بينهما. فالحاكم أو «الإمبراطور» في المسرحية لم يترك القصر بسبب مشكلة ما حدثتْ، فأدَّتْ به إلى ترك القصر، أو بسبب قُصور منه في حكْم رعيَّته، أو بسبب ظلم منه أو عليه، أو بسبب تبرُّم الرعية منه ومن حكمه ... إلخ هذه الأسباب التي من الممكن أن تجعل الحاكم يفرُّ من قصره. ولكن الحقيقة — كما جاءت في المسرحية — أن الإمبراطور ترك القصر والحكم لأنه رأى أن الأمور تسير سيرًا رتيبًا، لا جديد فيها أو في عمله سوى التوقيع والأختام والأوامر فقط. ومن هنا فلا حق للرقيب في تشبيهه بالجندي الخائن الذي يترك ميدان القتال.

---

[٨٠] المسرحية، ص٢٤.

أما قوله بأن الحاكم ترك القصر والحكم جريًا وراء شهواته، قول باطل، ولا نعلم من أين أتى به؟! فالمسرحية تقول إن الحاكم ترك القصر والحكم أولًا، ثم صادف الحب ثانيًا. فقد تعرَّف الإمبراطور على ابنة السقا بعد تَرْكِه للحكم. فكيف نصدِّق قول الرقيب بأن الحاكم ترك الحكم جريًا وراء شهواته؟ وهل الإمبراطور عندما يريد البحث والجري وراء الشهوات، يجري ويبحث عنها خارج قصره؟!

وفي يوم ١٩٧٨/٨/٢٦ كتب مدير إدارة الرقابة على المسرحيات تقريرًا نهائيًّا، قال فيه، بعد أن سرد آراء الرقباء السابقة: «... وحيث إن هذه المسرحية تتضمن قصة إمبراطور ضاق ذرعًا بممارسة سلطة الحكم وما تتضمنه من رياء ونفاق، فترك القصر واختفى، وأخذ القصر يبحث عنه ونادى الرعية أن تشارك بالبحث عن هذا الإمبراطور ... الذي ذهب مختبئًا بين الرعية وأعجبتْه بنت السقا ليفضِّلها عن أن يكون حاكمًا وإمبراطورًا بالوراثة. والمسرحية تحمل في طياتها الآتي:

(١) وصف الحكم وبطانة الحاكم بالنفاق والرياء، وأن هذا من السمات التي يجب أن يتحلَّى بها الحاكم ومقتضيات الحكم.

(٢) نقد الحكم القائم على الوراثة مثل الملكية والإمبراطورية.

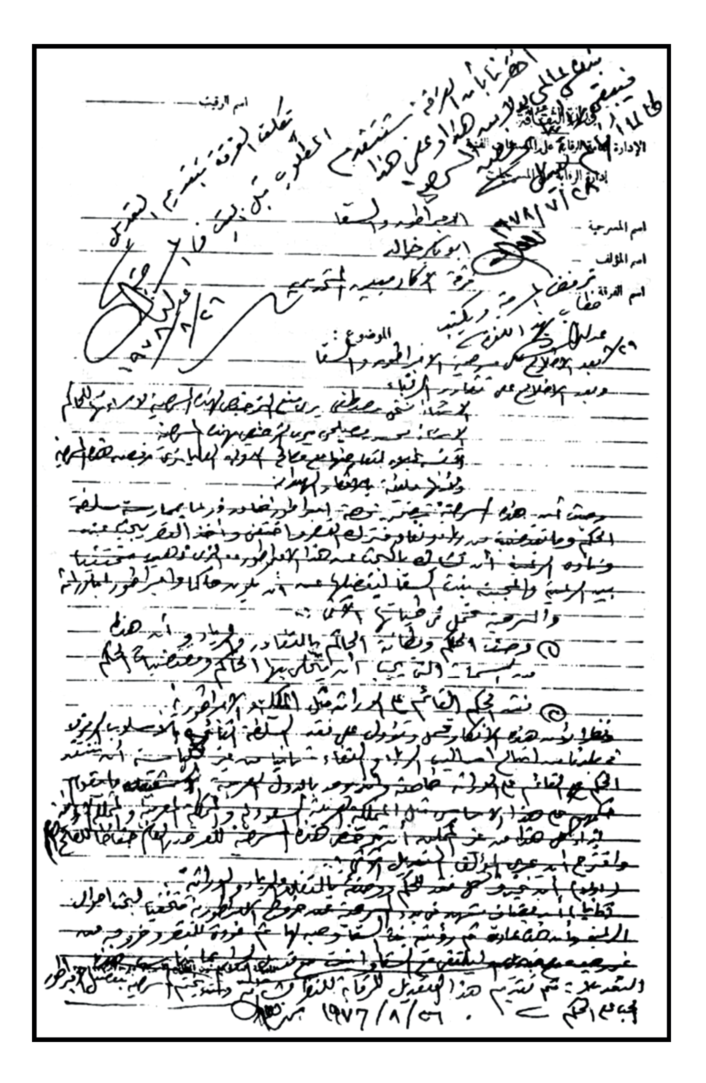
ونظرًا لأن هذه الأفكار تُحمَل وتُؤَوَّل على نقْد السلطة القائمة بالأسلوب الرمزي في بلدنا من اتِّباع أساليب الرياء والنفاق. ثانيًا من غير الكياسة أن ننتقد الحكم القائم على الوراثة خاصة وأنه يوجد بالدول العربية الشقيقة ما يقوم حكمهم على هذا الأساس مثل المملكة العربية السعودية والمملكة المغربية والمملكة الأردنية. إزاء كل هذا من غير الممكن أن ترخص هذه المسرحية للعرض العام حفاظًا للصالح العام. وأقترح أن يُجرِي المؤلف التعديل الآتي:

أولًا: أن يحذف كل نقد للحكم ووصفه بالنفاق والرياء والوراثة.

ثانيًا: أن يُضاف مشهد في بدء المسرحية عن خروج الإمبراطور متخفيًا لبحث أحوال الرعية، وأن هذه عادته ثم رؤيته بنت السقا وحبه لها ثم عودته للقصر وخروجه منه ليلتقي مع السقا وابنته، وأن يختم المسرحية بتفضيل الإمبراطور الحب مع الحكم، مع تعديل الحوار بما يناسب هذه التعديلات، ثم تقديم هذا التعديل للرقابة للنظر بشأنه.

تقرير الرقيب فتحي.

وإذا أردنا مناقشة هذا التقرير، سنجد أن المدير تحامل على هذا النص بصورة واضحة ليبرِّر لَمَن يقرؤه رفْضَ الترخيص. فلا نعلم من أين أتى بأن الإمبراطور فضَّل المكوث بجوار الفتاة على أن يكون حاكمًا! فالإمبراطور ترك السلطة بمحض إرادته قبل رؤيته للفتاة، وسواء قابلها أو لم يقابلها، سينفذ ما أراد.



الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع

تقرير مدير الإدارة.

أما كون المسرحية تحمل في طياتها «وصف الحكم وبطانة الحاكم بالنفاق والرياء وأن هذا من السمات التي يجب أن يتحلَّى بها الحاكم ومقتضيات الحكم.» نجد أن هذا

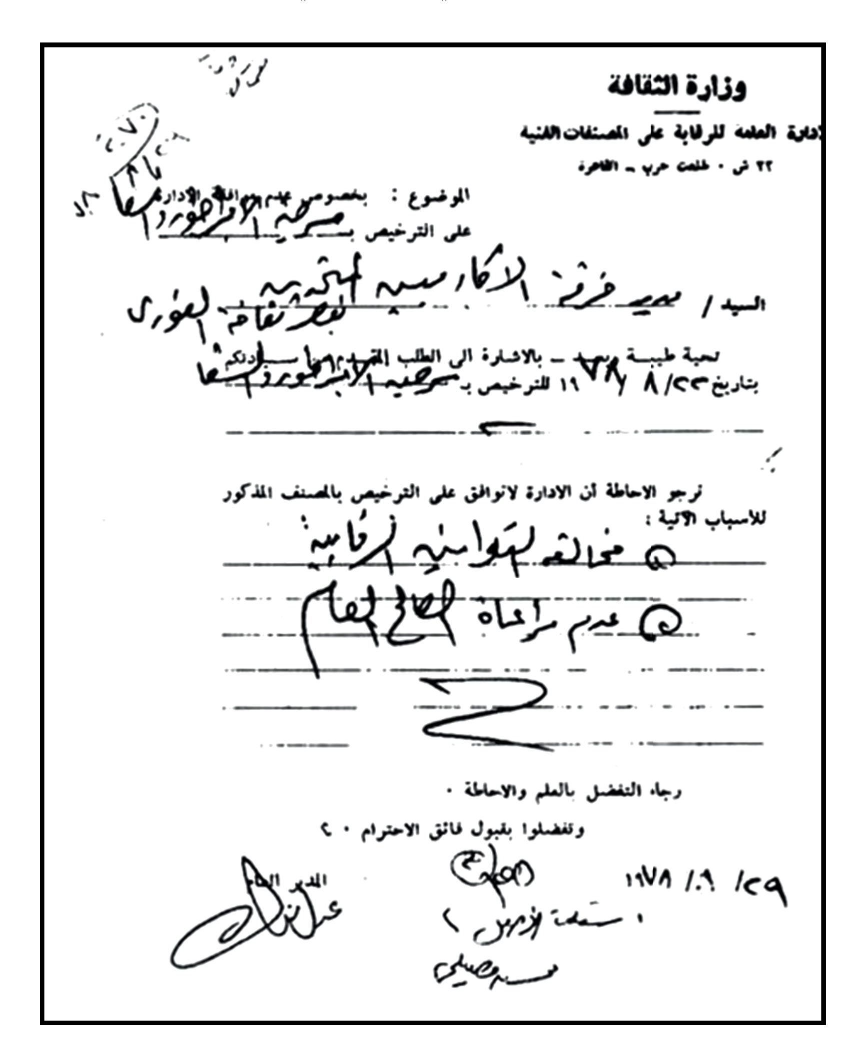
المعنى لم يشغل في المسرحية سوى ثلاث كلمات فقط، من اليسير حذفُها — إذا أراد المدير — دون التأثير على السياق الدرامي، وهذا ما طالب به المدير في نهاية تقريره. وهذا المعنى جاء على لسان الإمبراطور عندما ترك القصر قائلًا لنفسه: «... الحمد لله، نفت بجلدي ... نفاق كدب خداع ... أختام أختام ... واجتماعات ... أوف شيء فظيع ... وكسل ... كسل مريع ... لا شغلة ولا مشغلة.»[٨١]

وأيضًا كون المسرحية — على حدِّ قول المدير — تحمل في طياتها «نقد الحكم القائم على الوراثة مثل الملكية والإمبراطورية.» نجد أنه لم يتوفَّر هذا المعنى أو هذا النقد في المسرحية. فكل ما جاء على لسان الإمبراطور في هذا الشأن عبارته — السابقة — «انتهى عهد توريث الحكومات ... الحكومات دلوقتي ملك للجميع، واللي يحكم هما الجميع.» فهل في هذا القول أي نقد غير مستحب لنظم الحكم القائمة على الوراثة؟! وكان من الممكن أن نتفق مع المدير في رأيه هذا، لو كانت المسرحية توضح أن هناك مشاكل في الدولة، أو في القصر، أو بين رجال الدولة، حتى نقتنع بأن المؤلف ينقد نظم الحكم. ولكن المسرحية خالية من ذلك تمامًا. فموضوعها يدور في إطار مغامرات وحكايات ألف ليلة وليلة.

أما التعديل المقترح — تحت عنوان ثانيًا — من قِبَل المدير، فنتعجب منه! لأنه يريد من المؤلف أن يكتب مسرحية جديدة، غير المنظورة حاليًّا. والأعجب من ذلك أن المدير العام في نفس اليوم يوافق على هذا التعديل، فيؤشر على تقرير المدير السابق بقوله: «تكلف الفرقة بتقديم التعديل المطلوب قبل البتِّ في المسرحية.»

ومن المؤكد أن المؤلف رفض هذا التدخل المشين في حقه الإبداعي، بدليل تأشيرة المدير على تقريره السابق بتاريخ ٢٨ / ٧ / ١٩٧٨، وفيها قال: «أخطرنا بأن الفرقة ستتقدم بنص عالمي بدلًا من هذا؛ وعلى هذا فيبقى رأينا برفض المسرحية طالما أنها لم تُعدَّل.» وبالفعل أرسل المدير العام خطابًا لمدير الفرقة — استلم أصله الرقيب محسن مصيلحي — يبلغه فيه رفض الإدارة الترخيص بالمسرحية لمخالفتها القوانين الرقابية وعدم مراعاتها للصالح العام.

[٨١] المسرحية، ص٣.



وزارة الثقافة

الادارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

٢٢ ش . طلعت حرب ـ القاهرة

الموضوع : بخصوص عدم موافقة الادارة على الترخيص بـ مسرحية الامبراطور دوشا

السيد / مدير فرقة الاكاديمية المسرحية لعبد الشافي العوري

تحية طيبة وبعد ـ بالاشارة الى الطلب المقدم من سيادتكم بتاريخ ٢٣/٨/١٩٧٨ للترخيص بـ مسرحية الامبراطور دوشا

نرجو الاحاطة أن الادارة لاتوافق على الترخيص بالمصنف المذكور للاسباب الآتية :

ـ مخالفة لقوانين الرقابة

ـ عدم مراعاة الصالح العام

رجاء التفضل بالعلم والاحاطة .

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام ..

المدير العام

٢٩/٩/١٩٧٨

ولا نعلم إلى الآن ما السر في هذا الموقف المتعنِّت من قِبَل الرقابة أمام هذا النص؟! أهذا التعنُّت جاء بسبب رموز المسرحية المؤوَّلة من قِبَل الرقابة بصورة خاطئة؟! وماذا تريد الرقابة من المبدع المسرحي؟ هل تريد منه مسرحية مباشرة لا روح فيها ولا معنى ولا رمز حتى تنال عطف الرقيب فيصرِّح بها؟! أو تريد منه كتابة مسرحية ساذجة حتى يفهمها الرقيب؟

مسرحية «عندما يلتقي الضياع» ١٩٨٠، لمحمد زغلول دياب

تقدم محمد زغلول دياب مؤلف مسرحية «عندما يلتقي الضياع»[٨٢] إلى الرقابة بطلب للترخيص له بتمثيل المسرحية في ٦ / ٧ / ١٩٨٠.

وتدور المسرحية حول «ميدو» الطالب المجتهد في دراسته الثانوية، والذي لا يرضى عن تصرفات زميلَيهِ «عادل» و«سالم»، بسبب الهروب من المدرسة، وارتياد أماكن مشبوهة لإشباع رغباتهما. وبمرور الأحداث يلتقي «ميدو» ب «إكرام» صدفة أثناء مطاردة الشرطة لها، ويستطيع أن يغيِّر من نظرتها السوداء للحياة ويقف بجوارها، بعد أن أحبَّها. فقد كانت ضائعة بعد أن فقدتْ أباها وأخاها وغَدَرَ بها أحد الرجال، فسارتْ في طريق الانحراف. ويُبارك «عادل» — الراسب في الثانوية أكثر من مرة — هذه العلاقة، بعد أن وقف أمامها طويلًا، بسبب وَلَعِه هو الآخَر بفتاة استطاعتْ أن تُقوِّم سلوكه إلى الأفضل. ولكن مدرس المدرسة «عزمي» — القاطن في نفس المنطقة — يُعارض «عادل» بكل قوة ويُخبِره بأن المرأة بطبعها خائنة — وذلك بسبب اعتقاده بأن زوجته خانتْه مع ابن عمِّه — ويحاول أن يؤكِّد له ذلك، فيعطيه مفتاح شقته، ويطلب منه أن يستدرج الفتاة إلى الشقة … إلخ. وبالفعل يحدث هذا، فتحمل الفتاة طفلًا سفاحًا. وينهار عادل فينقذه عزمي، بالاتفاق مع أحد الأطباء لإجراء عملية إجهاض للفتاة. وفي عيادة الطبيب، تأتي المفاجأة حيث إن الفتاة، ما هي إلا «فاتن» ابنة عزمي. الذي يحاول قتْلَها لكنها تبتعد وتُلقِي باللوم عليه فيما وصلتْ إليه، وتُخبِره بالحقيقة التي تُبَرِّئ بها أمَّها من تهمة الخيانة. وهنا يطلب عادل من عزمي الزواج من ابنته فاتن، وتبدأ حياة أخرى سعيدة بينهما. أما «ميدو» فقد نجح في الثانوية، وكان من الأوائل، فدخل كلية السياسة والاقتصاد، وتخرَّج منها، فيقرر الارتباط بإكرام. ولكنها تخشى عليه وعلى مركزه من ماضيها الملوَّث. أما هو فلا يَعبَأ بذلك. وفي نفس الوقت تحضر المعلمة «عزيزة» وتُحاول إجبار إكرام على الزواج من أحد المُسنِّين مقابل مبلغ كبير من المال، وعندما يتدخَّل «ميدو» تُخرج «عزيزة» مطواة، وتدور بينهما معركة تنتهي بموت «عزيزة»، فتحضر الشرطة ويُسجَن «ميدو». ويدور الزمن وتعمل إكرام بائعة يانصيب، منتظرة خروج

[٨٢] محمد زغلول دياب، مسرحية «عندما يلتقي الضياع»، وهي محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة، بما يصاحبها من وثائق وتقارير رقابية، تحت رقم وارد مسرحيات ٢١٠ بتاريخ ٦ / ٧ / ١٩٨٠.

الصفحة الأولى من مخطوطة المسرحية.

«ميدو» بعد أن تركتْ طريق الضلال. ولكن أهل المنطقة يحاولون مغازلتها في كل لحظة، وعندما تواجههم بتوبتها، نجد معلم القهوة يصيح بأنها تطالبه بالزواج منها وتطليق زوجاته الأربع، وهنا يهجمون عليها، فتصاب بأزمة قلبية حادَّة، وتبحث عن الدواء فلا تجده، ويمتنع الأهالي عن شرائه لها فتموت وقت خروج «ميدو» من السجن.

وفي يوم ١٦/ ٧/ ١٩٨٠ كتبت الرقيبة «نجلاء الكاشف» تقريرًا بالموافقة على الترخيص، قالت فيه: «... مأساة اجتماعية، تستعرض نموذجًا سيئًا من الناس الرافضين

لتوبة الغير، بل وتلوك ألسنتُهم بأعراضهم مرضاة لشهواتهم ونزواتهم، وهم لا يعلمون بأن الله — سبحانه وتعالى — توَّاب رحيم ... ولا مانع من الترخيص بأداء هذه المسرحية بشرط الالتزام بما جاء في هذا التقرير من حذف في الصفحات ٣، ٤، ٥، ٦، ٨، ١٧، ٢١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٩ وذلك حتى تصلح المسرحية للعرض، أيضًا رجاء مراعاة الآداب العامة في علاقات الطلبة مع صديقاتهم الفتيات.»

وإذا نظرنا إلى مواضع الحذف، سنجدها في [ص٣] تتمثل في قول إكرام — عندما كانت تسرد حياتها لميدو وبالأخص عن أخيها: «وفجأة استدعوه للتجنيد ودخل حرب ثلاثة وسبعين — وأدَّى دوره العظيم واستشهد فيها.» وكأن الرقيبة لا توافق على أن أخت شهيد أكتوبر تنحرف وتحترف البِغَاء. ونحن لا نوافقها على هذا الحذف؛ لأن وجود مثل هذا الشهيد يُقنِعنا بالأصل الطيِّب للفتاة، مما يجعل توبتَها في نهاية المسرحية مقنِعة. والحذف في [ص٤] تمثل في قول إكرام لميدو: «تبقى أنت كمان عايش في ضياع.» بعد أن قال لها في [ص٣]: «عمر الصداقة ما كانت ليها ثمن ولا أطماع ... الصداقة نابعة من القلب، من الضمير.» وهذا الحذف من قِبَل الرقيبة في غير محلِّه؛ لأن عبارة إكرام عبارة طبيعية ومتفقة مع سياق الحوار لفتاة من فتيات الليل. أما الحذف في [ص٥، ٦] فحذف موفَّق؛ لأنه حديث يُعمِّم العار على إنجاب الفتيات. وأيضًا نوافق على الحذف في [ص٣٢]؛ لأنه حديث يصف الشعب المصري بعدم الضمير. وأيضًا نوافق على الحذف في [ص٣٣] لأنه حديث إكرام عن متعتها كفتاة ليل. أما باقي الصفحات فتمثل الحذف فيها فيما يخص ألفاظ السباب والخروج على الآداب العامة.

وفي يوم ١٧ / ٧ / ١٩٨٠ كتبت الرقيبة «لواحظ عبد المقصود» تقريرًا بالموافقة أيضًا على الترخيص، قالت فيه: «... الملاحظات: حذف الملاحظات ص١٢، ١٤، ١٧، ١٨، ٢٥، ٣٢، ٣٩ ... الرأي: تعرض المسرحية إلى أن الحقد والكره ومحاولة الانتقام من مشكلة فردية في شخص المجتمع كله يؤدِّي بالشخص إلى الهلاك وانتقام العناية الإلهية. وتتناول المسرحية أيضًا أن بعض الأشرار لا يَقبَلون التوبة من الآخرين في حين أن الله — جلَّ جلالُه — يقبل توبة التائبين؛ لذلك أرى تعديل موقف أهالي الحي من «إكرام» ومقاومة ظلم المعلم لها ومساعدتها على التوبة حتى تصبح المسرحية صالحة للعرض ... أرى لا مانع من عرض المسرحية بعد حذف الملاحظات وإجراء التعديل المطلوب.»

والحذف المطلوب في [ص١٢] يتمثل في تهكُّم «الشامي» على خروج الفتاة وأمِّها بحجة الذهاب إلى الخيَّاطة، واتهامه لهما بالذهاب إلى بيوت الفجور. ونحن لا نوافق الرقيبة على حذف ذلك، لما يقتضيه سياق الحوار في هذا الموقف. والحذف في [ص١٤]

وزارة الثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم المسرحية - عندما يلتقي الضايع

اسم المؤلف - محمد زغلول دياب

اسم الفرقة

الموضوع :

تقرير الرقيبة نجلاء الكاشف.

تمثل في تهكُّم «سالم» بقوله: «والنبي تدِّيني كيلو كرامة؛ لحسن كرامتي خلصت.» ونحن نوافق على هذا الحذف، لإقحام اسم الرسول ﷺ في هذا التهكُّم. وباقي الصفحات تمثل الحذف فيها من خلال ألفاظ السباب. أما التعديل المقترح، فلا نوافق الرقيبة عليه؛ لأنه يُبعِد المسرحية عن جوِّ المأساة المرسوم لها من قِبَل المؤلف.

اسم الرقيب

وزارة الثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم المسرحية –

اسم المؤلف –

اسم الفرقة

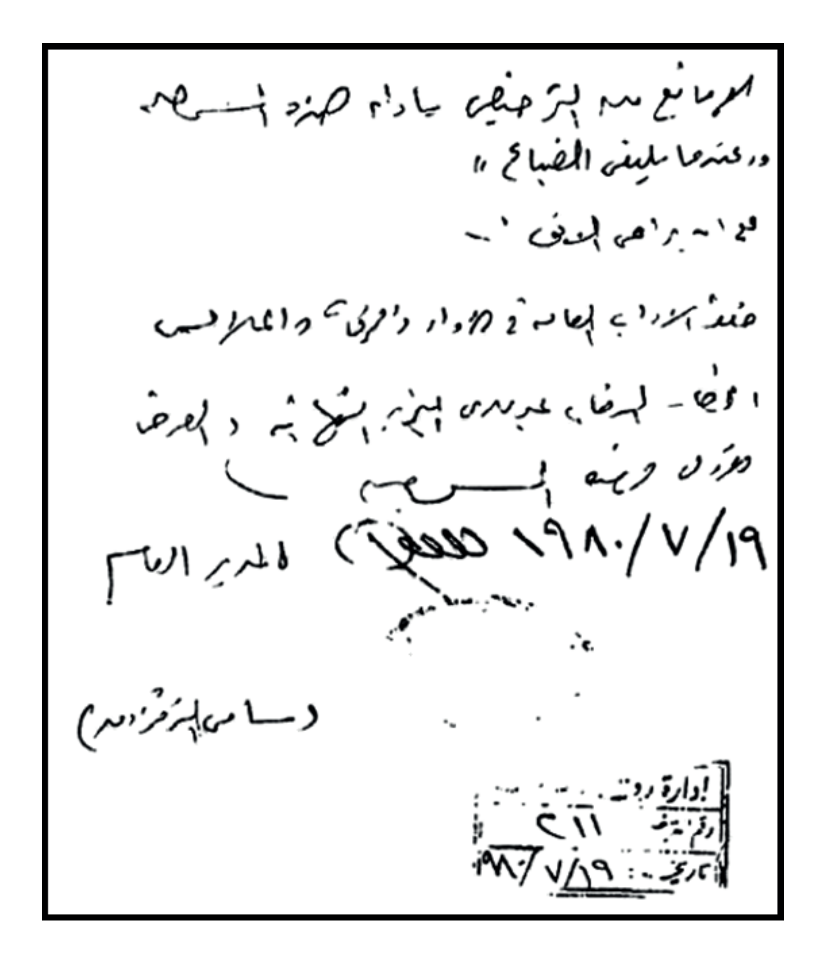
الموضوع :

تقرير الرقيبة لواحظ.

وفي ١٩ / ٧ / ١٩٨٠ أشَّر مدير إدارة الرقابة على المسرحيات — أسفل تقرير الرقيبة «نجلاء الكاشف» السابق — بتأشيرة قال فيها: «... حيث إن هذه المسرحية تصوِّر مأساة اجتماعية تستعرض نموذجًا سيئًا من الناس الرافضين لتوبة الغير، وكذلك الذين يأكلون الناس في ألسنتهم بأعراضهم وهم لا يعلمون بأن الله — سبحانه وتعالى — توَّاب رحيم يغفر الذنوب جميعًا[٨٣] ولا مانع من الترخيص بها بالملاحظات.»

[٨٣] ويلاحظ أن المدير قام بنقل مقدمته من تقرير الرقيبة «نجلاء الكاشف»، هذا بالإضافة إلى الخطأ الواضح في نقله، أو عدم استدراكه، كلمة «يلوك»، فنقلها أو فهمها، على أنها «يأكل». وتصحيح العبارة هكذا: «والذين يلوكون الناس بألسنتهم.»

وفي نفس اليوم يحصل المؤلف على الترخيص بالمسرحية، تحت رقم [٢١١] بتاريخ ١٩ / ٧ / ١٩٨٠. وكُتب الترخيص — كما هو متبع — خلف آخِر صفحة من المسرحية، وهذا نصه: «لا مانع من الترخيص بأداء هذه المسرحية «عندما يلتقي الضياع» مع مراعاة الآتي: حفظ الآداب العامة في الأداء والحركات والملابس، وإخطار الرقابة بموعدَيِ التجربة النهائية والعرض الأول لهذه المسرحية.»


لا مانع من الترخيص بأداء هذه المسرحية
«عندما يلتقي الضياع»
مع مراعاة الآتي:
حفظ الآداب العامة في الأداء والحركات والملابس
إخطار الرقابة بموعدي التجربة النهائية والعرض
الأول لهذه المسرحية
١٩٨٠/٧/١٩
المدير العام

رقم: ٢١١
تاريخ: ١٩٨٠/٧/١٩

رقم وتاريخ الترخيص.

وفي يوم ٢٨ / ٧ / ١٩٨٠ كتب الباحث الفني «محمد شيحة» مذكرة[٨٤] عن المسرحية، قال فيها: «هذه المسرحية حافلة بالموانع الرقابية بالإضافة إلى ضعف مستواها الفني، ولا يُجدِي معها أيُّ تعديل؛ إذ كان يَجدُر رفضُها مطلقًا؛ فالفكرة الأساسية فيها تقوم على عرض منظَّم لنماذج بشرية منحرِفة، ولا يمكن تعديلُها إلا بهَدْم الفكرة الأساسية … الرأي: رفض الترخيص بعرض هذه المسرحية.»

ونحن نتعجب من هذا الموقف المتناقض للرقابة!، فهل من المعقول أن يتنبَّه «محمد شيحة» وحده بشمول المسرحية على الموانع الرقابية، وضعْف مستواها، وعدم إمكانية تعديلها، دون أن يتنبَّه لكل هذا أي رقيب من الرقباء الموافقين على النص، وبعد حصوله على الترخيص بالفعل؟!

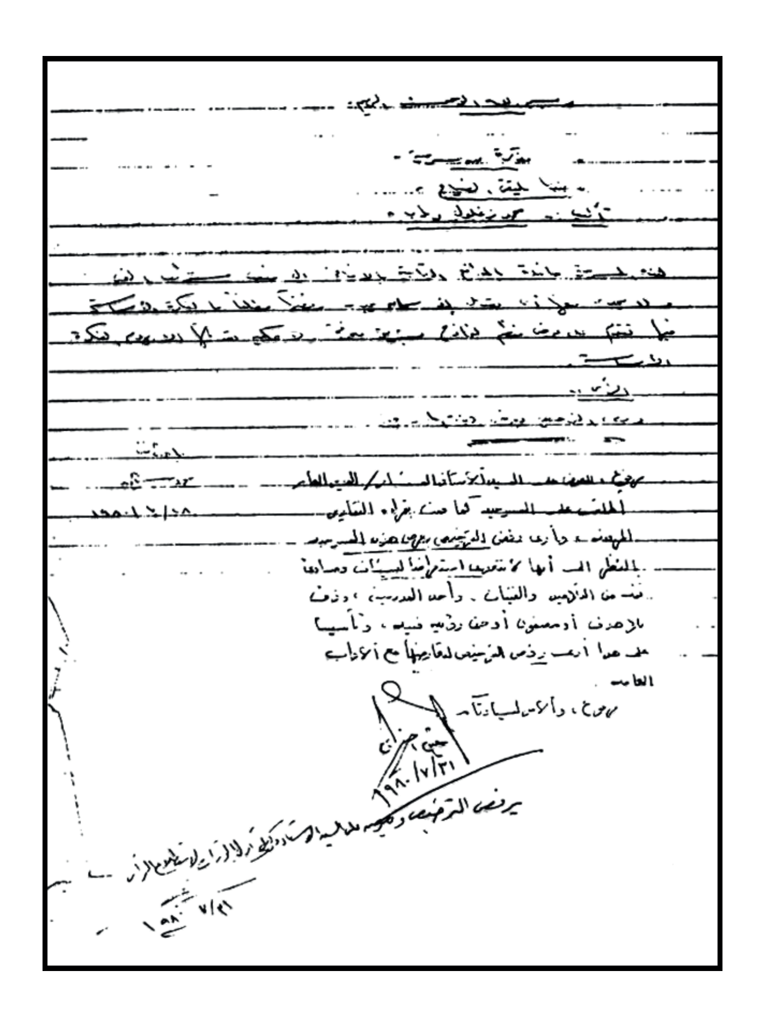
وفي يوم ٣١ / ٧ / ١٩٨٠ تأتي تأشيرة — بتوقيع غير واضح — أسفل مذكرة الباحث الفني، تقول: «مرفوع، للعرض على السيد الأستاذ المستشار / المدير العام … اطَّلعتُ على المسرحية كما قمتُ بقراءة التقارير المرفقة، وأرى رفض الترخيص بعرض هذه المسرحية بالنظر إلى أنها لا تتعدَّى استعراضًا لسيئات ومساوئ فئة من التلاميذ والفتيات، وأحد المدرِّسين، وذلك بلا هدف أو مضمون أو حتى رؤية فنية، وتأسيسًا على هذا أرى رفض الترخيص لتعارضها مع الآداب العامة.»

ومن الغريب أن صاحب التأشيرة، يقول عن المسرحية: إنها بلا هدف أو مضمون أو رؤية فنية! فماذا يريد؟! فالمسرحية تهدف إلى الاجتهاد في الدراسة من خلال شخصية «ميدو» الذي حصل على أعلى الدرجات في الثانوية العامة، والْتَحَق بكلية السياسة والاقتصاد. ومن خلال نفس الشخصية تهدف المسرحية إلى الوقوف بجانب المخطئ حتى يستقيم، كما حدث مع إكرام. ومن خلال شخصية «عادل» تهدف المسرحية إلى الدعوة إلى إصلاح الخطأ … إلخ أهداف المسرحية الكثيرة. أما المضمون والرؤية الفنية، فيكفي ملخص المسرحية (التفصيلي)، ليجيب على ذلك.

وفي نفس اليوم تأتي تأشيرة، أسفل التأشيرة السابقة — بتوقيع غير واضح أيضًا — تقول: «يُرفَض الترخيص ويُعرَض على السيد الأستاذ وكيل أول الوزارة لاستطلاع الرأي.»

---

[٨٤] ولا نعلم على وجه التحديد، ما شأن الباحث الفني «محمد شيحة» بكتابة مثل هذه المذكرة، بعد أن حصل النص على الترخيص المطلوب؟! ولعله كان مكلَّفًا من قِبَل الرقابة بكتابة هذه المذكرة قبل الترخيص بها.



وبالفعل نجد مذكرة مرفوعة إلى وكيل أول الوزارة من المدير العام والمستشار القانوني سامي الزقزوقي بهذا الشأن، هذا نصها: «... نتشرف بأن نرفق طيَّه نسخة بالتقارير من نص مسرحية «عندما يلتقي الضياع» تأليف محمد زغلول دياب. وقد انتهى الرأي إلى رفض الترخيص بالمسرحية المشار إليها لتعارُضها مع الآداب العامة؛ لذا نتشرَّف بعرْض أوراق الموضوع على سيادتكم بغية استطلاع الرأي والإفادة.»

الأمانة العامة [illegible]
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
المدير العام

السيد الأستاذ/ وكيل أول الوزارة
تحية طيبة وبعد،
نتشرف بأن نرفق طيه ملف [illegible] النص (المعدل)
لمسرحية «عندما [illegible]» تأليف [illegible].
وقد انتهى الرأي إلى رفض الترخيص بالمسرحية المشار
إليه لتعارضها مع الآداب العامة،
لذا نتشرف بعرض الرأي المرفوع على سيادتكم بغية استطلاع
الرأي والإفادة...
وتفضلوا سيادتكم بقبول فائق الاحترام،
المدير العام
المستشار/ [illegible]

ومن خلال التأشيرة والمذكرة، نجد أن الرقابة شعرت بحرج شديد أمام هذه المسرحية. ونحن نظن أن الرقابة أرادت أن تتعسَّف برأيها الظاهري في الرفض، رغم عدم اقتناعها بهذا الرفض، بدليل أنها أحالت الموضوع إلى وكيل أول الوزارة، وهذا أول نص يقع بين أيدينا يُحال إلى مسئول أعلى من المدير العام للرقابة. وكأن الرقابة أرادت أن تتنصل من موقفها المتناقض بهذا الإجراء. وإلى هنا تتوقف الوثائق، ولا نعلم على وجه التحديد ماذا تم في مكتب وكيل أول الوزارة بشأن هذه المسرحية. إلا أنه من المحتمل أن وكيل أول الوزارة وافق على النص بالتعديل والحذف؛ لأن في يوم ٢٥ / ٨ / ١٩٨٠ وجدنا على أول صفحة من المسرحية — ص٢٥١ من هذا الكتاب — تأشيرة بخط وتوقيع المؤلف، قال فيها: «أوافق على إطالة المدة على مسئوليتي ودون أدنى رجوع على الرقابة، حيث إني طلبتُ مهلة لتعديل النص.» ومن المؤكد أن المؤلف لم يَقُم بالتعديل، ولم يتقدَّم بأي نص آخر، بدليل وجود نص المسرحية الأصلي بالرقابة إلى هذا الوقت، دون أية إشارة أخرى له، أو للنص المُعدَّل. وهذه المسرحية تُعَدُّ دليلًا حيًّا على نُظُم الرقابة المتعسِّفة.

مسرحية «الأونطجية» ١٩٨٢، لأحمد محمد عبد الحافظ

تقدَّم المؤلف أحمد محمد عبد الحافظ علي في يوم ٣ / ١٠ / ١٩٨٢ بطلب للرقابة من أجْل الترخيص له بتمثيل مسرحيته «الأونطجية».[85]



غلاف مخطوطة المسرحية.

والمسرحية تدور حول «مدحت بك» صاحب مكتب للتصدير والاستيراد، الذي يُتاجر ويتلاعب بقُوت الشعب، عن طريق استيراد مخلَّفات الدول الأجنبية على أنها أغذية صالحة للاستعمال الآدمي. هذا بالإضافة إلى أنشطته المتعددة في المخدرات والمبيدات المغشوشة والبن المخلوط بمسحوق الطوب الأحمر ... إلخ هذه الأعمال غير المشروعة.

[85] أحمد محمد عبد الحافظ علي، مسرحية «الأونطجية»، وهي محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة، بما يصاحبها من وثائق وتقارير رقابية، تحت رقم وارد مسرحيات ٢٨٦ بتاريخ ٣ / ١٠ / ١٩٨٢.

ويستخدم في إتمام هذه الصفقات الفتيات الجميلات، عن طريق تقديمهن إلى المسئولين الكبار في الدولة، من أجْل الحصول على التأشيرات اللازمة. ويعتمد مدحت في أعماله أيضًا على «قرني» ساعي مكتبه وكاتم أسراره والمكلَّف بالبحث عن الفتيات الجميلات وإلحاقهن بالعمل ﻛ «ملفات» للحصول على التأشيرات المطلوبة. وأيضًا يعتمد على سكرتيرته «سنية»، الذي يطلب منها دائمًا ألَّا تسمع أو ترى أو تتكلم أو تفهم. ومع أحداث المسرحية نعرف أن مدحت كان متزوجًا في بداية حياته من امرأة صعيدية، أنجبتْ منه سبعة أبناء، وهي دائمة التهديد له، وهو يحاول إخفاء هذه الحقيقة خوفًا على مركزه المرموق، الذي وصل إلى أنه أصبح عضوًا في مجلس الشعب، من أجْل الحَصَانة، التي تَحمِي مشروعاته المشبوهة. وذات مرة يتقابل مع صديقه «رشوان»، الذي يُقيم مشروعات إسكان وهمية أيضًا على أراضي الدولة، ويستولي على أموال الحاجزين، فيتفق معه على التعاون في المشروعات المشتركة بينهما في المستقبل، وفي نفس الموقف يقدِّم رشوان سكرتيره الخاص «جابر» ﻟ«مدحت بك»، الذي يكلِّفه ببعض المهام، فيُنجِزها بمهارة مما يكسب ثقته. وفي نهاية المسرحية يتضح لنا أن عيون رجال الأمن المصرية، كانت يَقِظة، وكانت ترصد كل تحركات «مدحت» و«رشوان»، ونجد أن «سنية» مُرشِدة لرجال الأمن، وأن «جابر» هو عَمِيد في مباحث أمن الدولة، الذي ينجح في القبض على «مدحت بك» ولكن «رشوان» ينجح في الهرب، وتنتهي المسرحية.

وفي يوم ١٢ / ١٠ / ١٩٨٢ كتب الرقيب «أحمد حسني» تقريرًا برفض المسرحية، قال فيه: «… مسرحية انتقادية من ثلاثة فصول تُلقي ضوءًا باهتًا على عمليات استيراد الأغذية الفاسدة والإسكان الوهمي، ولكنها مملوءة بقدْر كبير مباشر وصريح من الإهانة للسلطة التشريعية والتنفيذية والصحافة والافتراء على أخلاقيات هذا الشعب المصري العريق والسخرية منه مما يجعلني — بالرغم من الترحيب بنقد ظاهرة استيراد الأغذية الفاسدة والإسكان الوهمي — أرى عدم التصريح بتنفيذ هذا العمل.»

والرقيب في هذا التقرير، نجده يبرِّر الرفض بكلمات رنانة عامة، دون الإشارة إلى مواضع المسرحية الصريحة — بالرغم من كونه التقرير الأول المقدَّم للرقابة — التي تشير إلى إهانة السلطة، أو الافتراء على أخلاقيات الشعب المصري، والتي تُثبت وِجْهة نظره، كما هو متبع في التقارير الرافضة للنص المسرحي.

وفي يوم ١٩ / ١٠ / ١٩٨٢ كتبت الرقيبة «تيسير حامد بدر» تقريرًا برفض الترخيص أيضًا، قالت فيه: «… مسرحية ضعيفة البنيان وركيكة، حاول المؤلف إظهار المساوئ والسلوك السيئ لذوي النفوس الضعيفة وتلاعبهم بقوت الشعب، ولكنه لم يُوفَّق في

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب: أ. أحمد حسني

اسم المسرحية: الأوبرطية

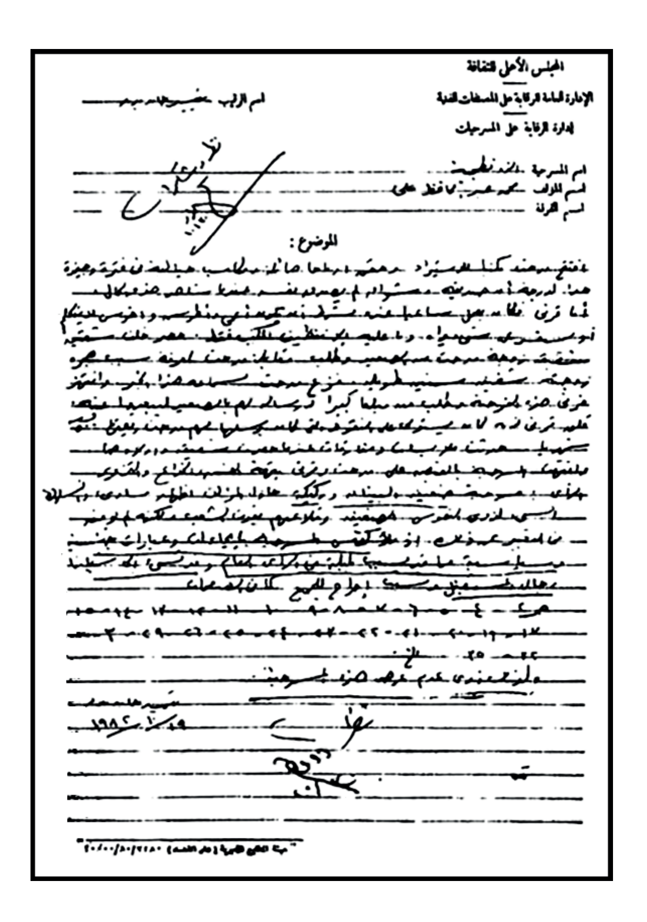
اسم المؤلف: محمد عبد الحافظ علي

اسم الفرقة:

الموضوع:

تقرير الرقيب أحمد حسني.

التعبير عن ذلك؛ إذ كرَّس المسرحية بإيحاءات وعبارات جنسية وسياسية، مما قد يُسبِّب بلبلة في الرأي العام، وقد تُسيء إلى شبابنا رجال المستقبل، وتسبِّب إحراج للجميع كما في الصفحات ٢، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٧، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٥ … إلخ؛ ولذلك أرى عدم عرض هذه المسرحية.»



المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع:

تقرير الرقيبة تيسير.

أما عن ضعف بنيان المسرحية وركاكتها، فلا نوافق الرقيبة على ذلك. فالبُنْيَان قويٌّ، وأسلوب الحوار بعيدٌ كلَّ البُعْد عن الركاكة، إلا إذا اعتبرتِ الرقيبة، الحديث عن الواقع المصري — من وجهة نظر المؤلف — ضعفًا في البنيان، وأيضًا إذا اعتبرتِ العبارات والأساليب السوقية لبعض فئات الشعب المنحرِفة أمثال «مدحت بك» و«رشوان» و«قرني» ركاكة في الأسلوب. أما التناقض الذي وقعتْ فيه الرقيبة، ففي قولها: «حاول المؤلف إظهار المساوئ والسلوك السيئ لذوي النفوس الضعيفة وتلاعبهم بقوت الشعب، ولكنه

لم يوفَّق في التعبير عن ذلك؛ إذ كرَّس المسرحية بإيحاءات وعبارات جنسية وسياسية.» فكيف تريد الرقيبة من مؤلف أراد إظهار نماذج منحرِفة أمثال «مدحت» و«رشوان» و«قرني»، دون التعرُّض إلى العلاقات المشبوهة مع بعض المسئولين، عن طريق الفتيات، وألفاظِهِنَّ الممقوتة؟!

أما عن مواضع الحذف، التي أشارتْ إليها الرقيبة، فنتفق معها إلا في بعض المواضع منها هذا الحوار في [ص٤]:

قرني: يكونش أنا كمان مؤهلات عالية وأنا مش عارف؟

مدحت: هو فيه في الدنيا حمار مؤهل.

قرني: كتير يا بيه، الحمير كتير؛ فيه حمار وهو ماشي يدي الإشارة شمال ويحوِّد يمين.

مدحت: لا دا بيستحمر الناس.

قرني: على كده ما يبقاش حمار ... طب واللي يبقى متلجم ده.

مدحت: أهو المتلجم ده أفضل أنواع الحمير؛ واخد حقه في البلد ده طوالي وهو ساكت.

وأيضًا الحوار في [ص٨]:

مدحت: تقولش الواد كان هيبقي وزير.

قرني: فعلًا كنت ممكن أكون غير كده.

مدحت: طب ومابقتش ليه.

قرني: عشان كان فيه فرح ومعرفتش أزمَّر.

مدحت: تزمر ولا تصقف؟

قرني: صقفت لحد ما أديه وجعتني، وفي الآخر قالولي أنت ممعكش تذكرة دعوة.

مدحت: مقلتليش هو ده بقى الفكر اللي كنت بتتعلمه.

قرني: بالضبط أهو ده الفكر المستورد، يعني تصقف وبس.

وفي هذين الموضعين، نجد الحوار، يدل على وجهة نظر المنحرفين في أنماط البشر، والفرق عندهم بين المتعلِّم والجاهل، وكيفية الوصول إلى أعلى المناصب عن طريق التصفيق والتهليل. وبالرغم من خطأ هذه النظرة — كما في الحوار — إلا أن إثباتها يؤدي الغرض من هدف المسرحية، ويؤكد على أن المنحرفين ينظرون إلى الأوضاع بمنظار الخطأ، مما يؤدي إلى سقوطهم في النهاية.

وأيضًا الحوار في [ص٩، ١٠]، الذي يُشير إلى عملية الاستيلاء على أموال الدولة بغير حق وتهريبها إلى بنوك الدول الأجنبية، لما فيه من رمز على حالات حقيقية حدثتْ في مصر في تلك الفترة، وتحدثتْ عنها جميع الصحف.

مدحت: يا بني بطَّل نق بقى! يعني ٢٠ مليون جنيه في تلات تشهر كتيرة على العرق والقَرَف اللي أنت شايفه ده؟ طب ما تشوف قرايبك اللي أنت عارفهم تشوف كانوا فين وبقوا فين.

رشوان: بس مش باين عليهم حاجة أبدًا.

مدحت: على برَّه كله، على برَّه يا بني، والبنك الدولي اللي بيموِّن مشاريع العالم كله بياخد منهم قرض.

رشوان: وحياة النبي تسكت متودِّناش في داهية.

أما الرقيب أحمد عبد المعطي فهو الوحيد، الذي كتب قبل ٣٠ / ١٠ / ١٩٨٢[٨٦] تقريرًا بالموافقة على الترخيص، متفهِّمًا بحق رسالة المسرحية في عرض النماذج السيئة مبيِّنًا مصيرَها المظلم، لتكون عبرة للغير، قال فيه: «… لا مانع من أداء هذا النص الذي يوضح أن المتاجرين بأقوات الشعب لا يستحقون سوى العقاب وأنهم سيُكشَفون مهما تخفَّوْا ومهما اتخذوا من أساليب، هذا مع مراعاة الحذف ص٤، ٩، ١٢، ١٤، ١٨، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٦، ٣٠، ٤٧، ٦٥.»

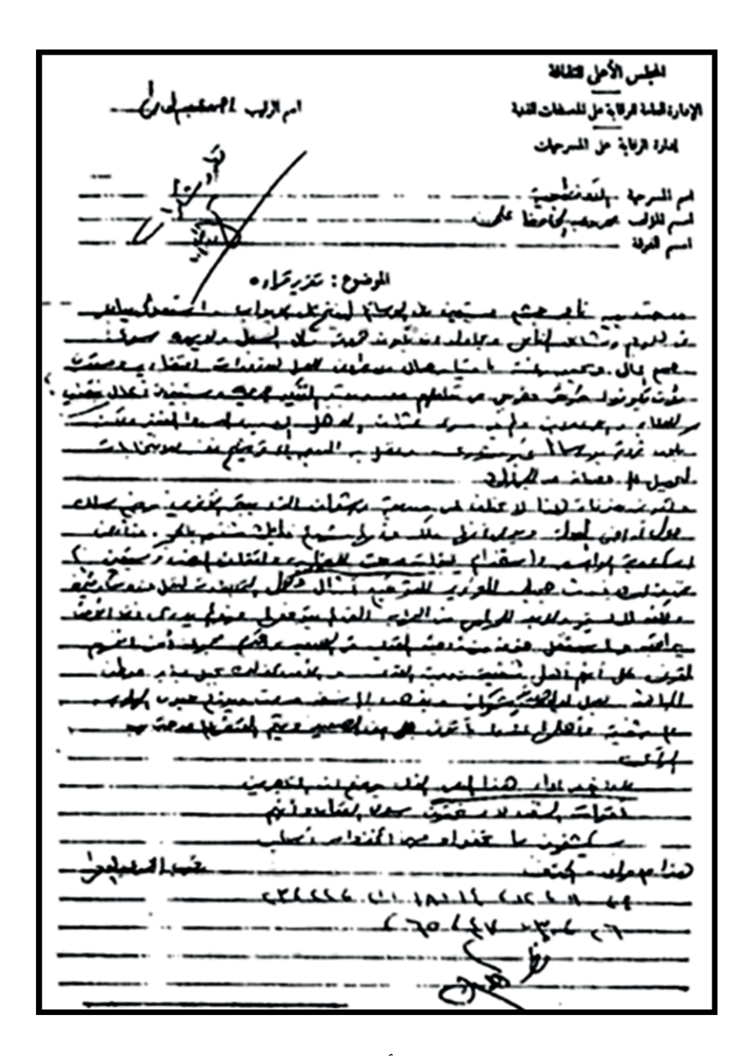
والملاحَظ على هذا التقرير أن مواضع الحذف فيه، تمثلت في حذف ألفاظ السباب العادية، وبعض الكلمات ذات الإيحاء الجنسي الرخيص. كما ترك الرقيب الناقد الكثير من مواضع الحذف، التي جاءت في تقرير الرقيبة تيسير؛ لأنها تخدم النص، وتوضح الغرض منه.

وكتبت الرقيبة «سلمى عبد القادر فخري» تقريرًا ثالثًا بالرفض — قبل ٣٠ / ١٠ / ١٩٨٢[٨٧] — قالت فيه: «… (١) تتعرض المسرحية لسياسة الانفتاح بأسلوب

---

[٨٦] لأن هذا التقرير كتبه الرقيب بدون تاريخ، ولكن مدير إدارة الرقابة على المسرحيات أشَّر عليه بالنظر في ٣٠ / ١٠ / ١٩٨٢ مما يؤكد أنه كُتب قبل ذلك.

[٨٧] لأن هذا التقرير أيضًا كتبتْه الرقيبة بدون تاريخ، ولكن مدير إدارة الرقابة على المسرحيات أشَّر عليه بالنظر في ٣٠ / ١٠ / ١٩٨٢ مما يؤكد أنه كُتب قبل ذلك.



المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب [illegible]

اسم المسرحية [illegible]

اسم المؤلف [illegible]

اسم الفرقة

الموضوع: تقرير رقابي

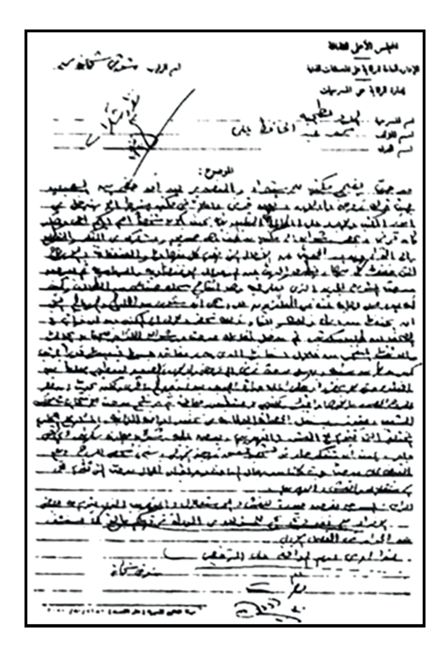
[illegible]

تقرير الرقيب أحمد عبد المعطي.

تهجُّمي فنرى ص١٥، ١٦ توضح أننا نستورد مخلَّفات الدول الأجنبية في صورة أغذية صالحة للاستعمال الآدمي. (٢) ص١٧، ١٨، ٢٣ تدور حول فساد بعض الوزراء، حتى إن جميع المشاريع تُنجَز عن طريق الملفات (النساء الساقطات) أو المظاريف والرشاوى.

(٣) ص١٩ توضح كيف يتم الاستيلاء على أرض الدولة واستغلالها في مشروعات إسكان وهمية تدرُّ أرباحًا خيالية. (٤) ص٢٨ توضح استغلال حصانة مجلس الشعب في المصالح الخاصة؛ لذلك أرى عدم الترخيص بعرض المسرحية؛ لأنها تنتقد سياسة الانفتاح بأسلوب هدَّام، كما تطعن في نزاهة الوزراء وأعضاء مجلس الشعب.»

تقرير الرقيبة سلمى.



تقرير الرقيب شوقي.

والرقيبة في هذا التقرير، تطبق دور الرقيب النمطي بشكل واضح، فهي لا تهتم بقيمة العمل المسرحي، والغرض المراد منه في توعية الشعب بإظهار بعض النماذج السيئة، بقدْر اهتمامها بالحفاظ على مصالح الدولة من عدم إظهار هذه المساوئ أمام الجمهور. فكل ما اعتمدتْ عليه الرقيبة في رفضها، حدث بالفعل، والصحف المصرية — في تلك الفترة — عرضتْ هذه النماذج بتفصيل شديد. وأيضًا عرضتِ السينما المصرية هذه النماذج بشكل أقوى ومعالجات أكثر مما في المسرحية. فما الضَّرَر من إظهارها على خشبة المسرح بعد ذلك؟! وهذا القول ينطبق أيضًا على تقرير الرقيب

«شوقي شحاتة محمد» الذي كتب تقريرًا رابعًا بالرفض — قبل ٣٠ / ١٠ / ١٩٨٢[٨٨] — قال فيه: «… المسرحية تعرض صورة للغش والاستغلال والتهريب الذي يقوم به بعض الأفراد مع نقْد وتجريح للمسئولين في الدولة في تهكُّم بالِغ لما يستشف من الحوار في الفصل الأول؛ لذا أرى عدم الموافقة على الترخيص.»

وفي يوم ٢٤ / ١٠ / ١٩٨٢، ذهب المؤلف إلى الرقابة للسؤال عن المسرحية، وما تمَّ فيها، فتمَّ كتابة الإقرار الآتي: «إنه في يوم ٢٤ / ١٠ / ١٩٨٢ حضر السيد/أحمد محمد عبد الحافظ للسؤال عن مسرحية الأونطجية مؤلفها والتي لا زالت قيد البحث [توقيع المؤلف].» فأشَّر مدير إدارة الرقابة على المسرحيات على هذا الإقرار بقوله: «تمَّ إعلام السيد/المؤلف أحمد محمد عبد الحافظ بأن المسرحية «الأونطجية» لم تُبحَث بعدُ، وهذا الإقرار الصادر من السيد/المؤلف قطعًا لمدة بحث المسرحية [توقيع المدير]» في ٢٤ / ١٠ / ١٩٨٢. وأرسلتِ الرقابة خطابًا رسميًّا بهذا المعنى للمؤلف في ٣٠ / ١٠ / ١٩٨٢.

[٨٨] لأن هذا التقرير أيضًا كتبه الرقيب بدون تاريخ، ولكن مدير إدارة الرقابة على المسرحيات أشَّر عليه بالنظر في ٣٠ / ١٠ / ١٩٨٢ مما يؤكد أنه كُتب قبل ذلك.

وفي يوم ٣٠ / ١٠ / ١٩٨٢ كتب مدير إدارة الرقابة على المسرحيات تقريرًا ختاميًّا، قال فيه: «بعد الاطلاع على مسرحية «الأونطجية» وبعد الاطلاع على تقارير السادة الرقباء ... وحيث إن هذه المسرحية تستعرض بالنقد والتجريح بعض القائمين على السلطات التشريعية والتنفيذية، مع الإيحاءات والعبارات الجنسية مما تتعارض مع النظام العام والآداب العامة تطبيقًا للقانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥؛ لذا نرى رفض التصريح بهذه المسرحية والرأي مرفوع لسيادتكم.»[٨٩]

المجلس الأعلى للثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب
اسم المسرحية
اسم المؤلف
اسم الفرقة

الموضوع :

[٨٩] والرفع هنا، المقصود به إحالة الموضوع إلى المدير العام للرقابة على المصنفات الفنية. ولا نعلم على وجْه التحديد بماذا قرَّر المدير العام. وإنما نظن بأنه أشَّر بتكوين لجنة أخرى من الرقيبتين «نجلاء الكاشف» و«نبيلة حبيب».

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية

اسم المؤلف

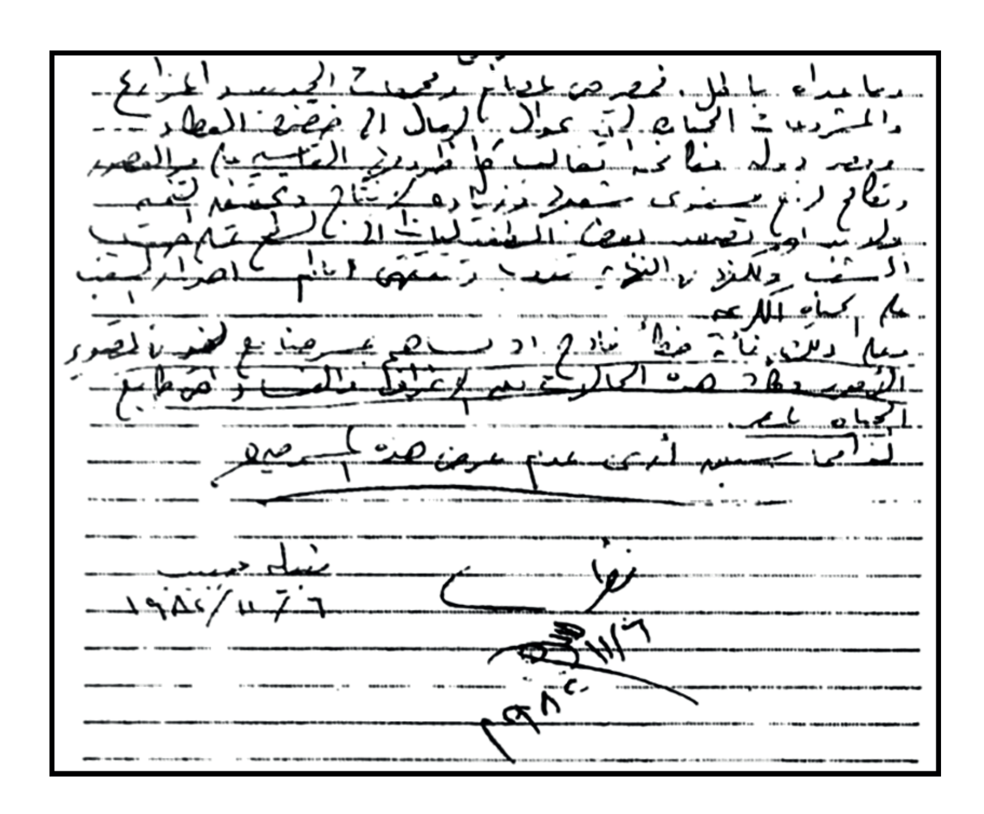
اسم الفرقة

الموضوع:

الرأي:

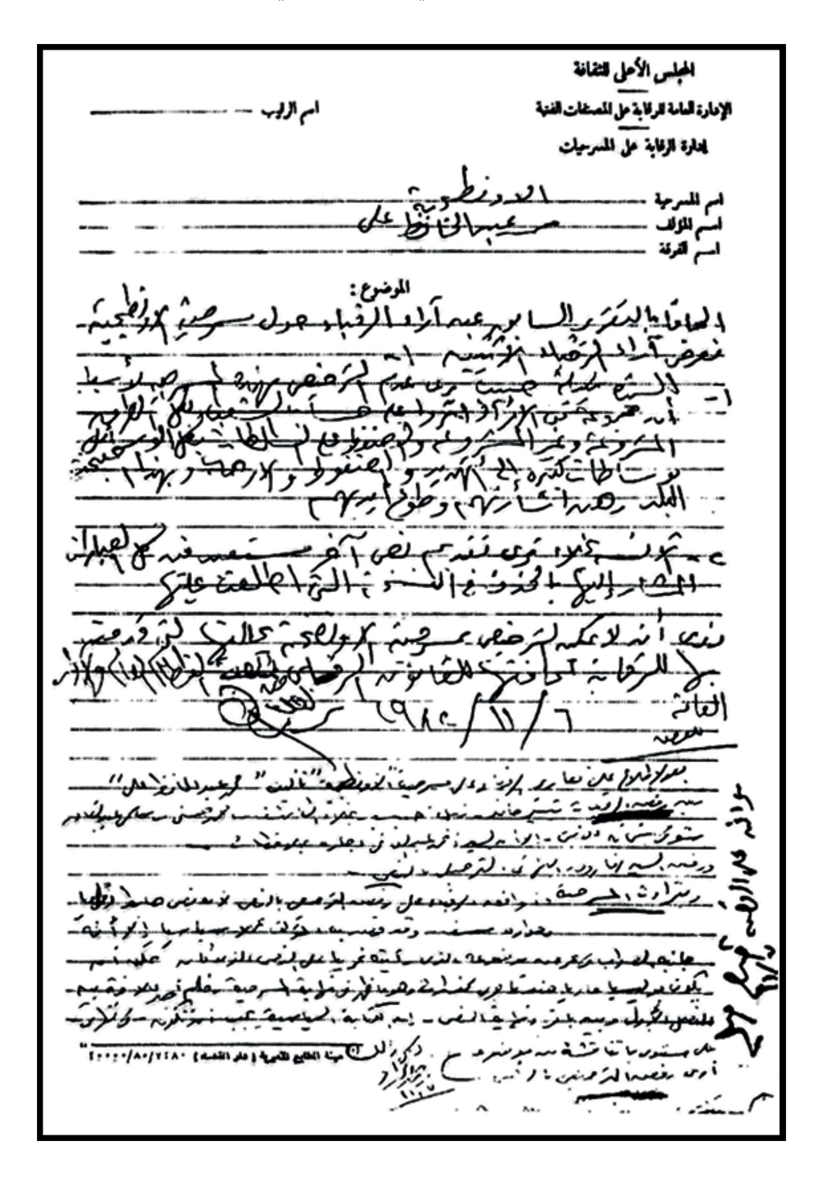
ومن المرجح أن المؤلف لم يقتنع بتقارير الرقباء الرافضين لنصه، بدليل تشكيل لجنة ثانية لبحث النص مرة أخرى. ففي يوم ٤ / ١١ / ١٩٨٢ كتبتِ الرقيبة «نجلاء الكاشف» — كلجنة ثانية — تقريرًا قالت فيه: «... مسرحية وإن كان مؤلفها يُريد انتقاد بعض الأوضاع غير السوية التي يلجأ إليها بعض الأفراد المنحرفين الذين يستغلون معاناة الناس لإشباع رغباتهم بامتلاك الحرام وتحقيق الثراء السريع، إلا أنها مليئة — أي المسرحية — بالعبارات ذات الإيحاءات الجنسية والسياسية وهي في الصفحات ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١٢، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٦ من الفصل الأول، وصفحة ٣٠ من الفصل الثاني، وصفحات ٥١، ٥٤، ٥٥، ٦٣، ٦٤، ٦٥ من الفصل الثالث. وإني أرى لإجازة هذا النص أنه يجب تقديم نص آخَر مستبعَدٍ فيه كل العبارات المشار إليها بالحذف حتى يمكن النظر في إجازته.»

ويُعتَبَر هذا التقرير في صالح النص ومؤلفه؛ لأن طلب الرقيبة استبعاد العبارات ذات الإيحاءات الجنسية طلب رقابي معقول حفاظًا على الآداب العامة، على الرغم من إثباتها أن المسرحية تنتقد الأوضاع غير السوية لبعض المنحرفين في الدولة؛ أيْ إنها لم ترفض الفكرة كما رفضها الرقباء السابقون، وكما رفضتْها الرقيبة «نبيلة حبيب» التي كتبت في يوم ٦ / ١١ / ١٩٨٢ — كعضو من اللجنة الثانية أيضًا — تقريرًا برفض النص، قالت فيه بعد أن سردتْ مضمون المسرحية — من وجهة نظرها: «… وعلى ذلك فإنه خطأ فادح أن نساهم بمسرحنا مع الغير في تصوير الأمور وكأن هذه الحالات من الانحراف والفساد هي طابع الحياة بمصر؛ لذا مما سبق أرى عدم عرض هذه المسرحية.»



فإنه خطأ فادح أن نساهم بمسرحنا مع الغير في تصوير الأمور وكأن هذه الحالات من الانحراف والفساد هي طابع الحياة بمصر.
لذا مما سبق أرى عدم عرض هذه المسرحية

نبيلة حبيب
١٩٨٢/١١/٦



المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع:

ومن الغريب أن الرقيبة قرأتْ وفهمتِ المسرحية من خلال وجهة نظرها فقط، فالمسرحية لم تصوِّر النماذج المنحرِفة على أنها الطابع العام في مصر، ولا نعلم من أين أتتْ بهذه الفكرة، ومن المؤكد أنها أرادت تبرير الرفض بهذا المعنى الخاطئ للمسرحية.

وفي نفس اليوم كتب مدير الرقابة على المسرحيات تقريرًا ختاميًّا ثانيًا — للجنة الثانية — قال فيه: «إلحاقًا بالتقرير السابق عن آراء الرقباء حول مسرحية «الأونطجية» نعرض آراء الرقباء الآتيين: السيدة نبيلة حبيب … الآنسة نجلاء … ونرى أنه لا يمكن الترخيص بمسرحية «الأونطجية» بحالتها التي قدمت بها للرقابة لمخالفتها للقانون الرقابي والنظام العام والآداب العامة.»

وأيضًا هذا التقرير لا نخرج منه بأي شيء سوى الإصرار المتعسف على الرفض الغير مبني على أساس. وكان من الأفضل أن يسرد المدير آراء اللجنة الرقابية الثانية، ويناقشها. فإذا حدث ذلك — وهو المفروض بالفعل — كان الترخيص من نصيب النص؛ لأن تقرير الرقيبة «نبيلة حبيب» مبني على وجهة نظر خاطئة، ومن السهل التعرُّف على خطئها منذ الوهلة الأولى، إذا كان المدير قرأه بالفعل. وهنا لم يبقَ أمامَه إلا تقرير الرقيبة «نجلاء الكاشف» الذي يؤكِّد على الترخيص بشرط حذف الكلمات ذات الإيحاء الجنسي، التي إذا حُذفت لن تؤثر بشكل واضح على مضمون المسرحية.

وفي يوم ٧ / ١١ / ١٩٨٢ أشَّر «أحمد الحداد» بتأشيرة أسفل التقرير الختامي السابق قال فيها: «… وبقراءة المسرحية: أوافق الرقباء على رفض الترخيص بالنص؛ لأنه نص هابط رقابيًّا وحواره مُسِفٌّ — وقد قَصَدَ به المؤلف عملًا سياسيًّا إلا أنه جانَبَه الصواب في عرض موضوعه الذي رأيتُه غريبًا على النص الذي كان يمكن أن يكون بوليسيًّا عاديًّا ضد تاجرَيْ مخدرات، وهو ما ظهر في نهاية المسرحية. فلم أجد علاقة بين الفصل الأول وبين باقي ونهاية النص إن الكتابة السياسية يجب أن تكون — في نظري — على مستوى ما تناقشه من موضوع؛ لكل ذلك أرى رفض الترخيص بالنص.»

ونلاحظ على هذه التأشيرة، أن «أحمد الحداد» لم يوضح المقصود بهبوط النص رقابيًّا، ولم يحدد مواضع هذا الهبوط، ولم يدلل عليها، وهي بالقطع غير الإيحاءات الجنسية؛ لأنه أشار إليها بالحوار المُسِفِّ. وإذا اعتمد على تقرير الرقيبة «نجلاء الكاشف» — في اللجنة الثانية — لكان أقرَّه، ولم يتعرَّض لهذا الأمر في تأشيرته. أما حديثه عن الكتابة السياسية، فحديث متخبِّط متناقِض لم يقصده المؤلف بأي حال من الأحوال، والدليل على ذلك أن هذا المعنى لم يتعرَّض له، ولم يفهمه أي رقيب من الرقباء السبعة عند تعرضهم للنص. أما علاقة فصول المسرحية بعضها ببعض، فنجد الفصل الأول يتعرَّض لبداية «مدحت بك» وتفكيره في إقامة المشروعات المشبوهة، وفي الفصل الثاني، تعرَّف على «رشوان» شريكه في هذه المشاريع، وكيفية تعاونهما في إتمامها،

والفصل الثالث تحدث عن نجاح «مدحت» في انتخابات مجلس الشعب، كي يَحمِي مشروعاتِه بالحَصَانة، ثم عملية القبض عليه. فكيف لم يجد «أحمد الحداد» أية علاقة في ذلك التسلسل المنطقي للأحداث؟!

وزارة الثقافة

الأدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

ادارة الرقابة على الافلام

رقابة ....

الموضوع : رفض الترخيص بمسرحية الاونطجية ....

من انتاج شركة ....

السيد محمد عبد الحافظ على ......

بعد التحية – يتشرف بابلاغ سيادتكم انه قد ورد رسميا وتسلم المسرحية الفيلم المبين بعاليه ....

ولما كان المسرحية الفيلم يتضمن مخالفات لاحكام القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ – للأسباب الآتية :

(١) .... الآداب العامة ....

(٢) .... النظام العام ....

(٣) .... الأمن العام ....

لذلك قررت الرقابة رفض الترخيص بعرض المسرحية الفيلم داخل الجمهورية العربية المتحدة مع اعادته الى الجهة التى ورد منها .

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام ،

تحريرا فى ١١/١٠ ...... ١٩٨٤

١١/٧

المدير العام

دار الكاتب العربي – صحافة ٢٨٥٦/٦٨ ...... ٢٠٠٠ ر

ومن المؤسف أن المدير العام «صلاح صالح» أشَّر — في نهاية تأشيرة أحمد الحداد — بالموافقة على الرفض في نفس اليوم، وأرسل خطابًا رسميًّا بذلك للمؤلف ليمنع نصًّا من النصوص المهمة — في تلك الفترة — إذا عُرض على الجمهور، لتوعيتهم من مستغلِّي سياسة الانفتاح. وكأن الرقابة تريد من كُتَّاب المسرح عدم التعرض للواقع بأي شكل من الأشكال — حتى ولو كان هذا الواقع يستفيد من رؤيته الشعب المصري — وقصر كتاباتهم المسرحية على الموضوعات التاريخية أو الأسطورية أو الكوميدية ... إلخ هذه الموضوعات، مما يجعل المتفرِّج يعيش في الخيال بعيدًا عن واقِعِه.

مسرحية «الكابوس» ١٩٨٣، لجمال عبد المقصود

تقدَّم المسرح القومي في يوم ١٦ / ٣ / ١٩٨٣ بطلب للرقابة، للترخيص له بتمثيل مسرحية «الكابوس»[٩٠] من تأليف جمال عبد المقصود.[٩١]

والمسرحية تدور حول «سعد» الموظف في الحكومة، الحريص كل الحرص على عدم الخوض في أمور السياسة، وشئون الدولة خوفًا من مراكز القوى، وجواسيسهم. وفي ذات يوم يحكي لزملائه في العمل حلمًا جاءه في المنام، يتلخَّص في أنه أكل وزة. وفي أثناء الحديث، يسمعه اثنان من الموظفين، وهم في الوقت ذاته من جواسيس مراكز القوى، فيكتبون وقائع الحلم في تقريرهم. وفي نفس اليوم يحضر أحد الضباط بمصاحبة مجموعة من المخبرين، للقبض على «سعد». وفي أثناء التحقيق، كان الضابط، يلفِّق التُّهَم المتنوِّعة — بطريقة ما — من خلال كلمات عادية لسعد، بعد أن يُعطِيَها الضابط رموزًا سياسية. ويتم اعتقال سعد. وفي المعتقل يتعرَّف على أنواع كثيرة من المتهمين السياسيين، ولكن القاسم المشترك بينهم، هو عدم معرفتهم بالتُّهَم الموجَّهة إليهم. وتنتدب المحكمة أحد المحامين الفاشلين للدفاع عن سعد. وفي المحكمة يطالب وكيل النيابة بأقصى العقوبة؛ لأن المتهم أراد أن يقوم بالْتِهام وقلب نظام الحكم، بدليل أكْل الوزة والْتِهامها، فالوزة هنا رمز للسلطة. ولكن القاضي لم يقتنع بذلك؛ لأن هذا الدليل دليل معنوي، والقضاء يريد دليلًا ماديًّا ملموسًا. وهنا ينتدب وكيل النيابة أحد الأطباء في علم النفس، ليُقنِع القاضي بأن الدليل المعنوي، الكامن في اللاشعور الباطني،

---

[٩٠] جمال عبد المقصود، مسرحية «الكابوس»، وهي محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة، بما يصاحبها من وثائق وتقارير رقابية، تحت رقم وارد مسرحيات ١١٤ بتاريخ ١٦ / ٣ / ١٩٨٣.

[٩١] ولجمال عبد المقصود مقالات نقدية منشورة منذ عام ١٩٦٧، في العديد من الدَّوْريَّات، مثل مجلة «المسرح» و«المجلة» و«الطليعة» و«الكاتب» و«القاهرة» و«إبداع». كما أن له أعمالًا إبداعية كثيرة، منها: «الغايب» ١٩٦٧، و«الموت والميلاد»، و«مشوار عادي» ١٩٧١، و«لقاء»، و«حكاية ثلاثة بيوت» ١٩٧٣، و«رسائل لم تُكتَب»، و«رحلة مع الحبايب»، و«فأر السبتية» ١٩٧٤، و«العزاء» ١٩٧٥، و«يا مالك قلبي بالمعروف»، و«النجم» ١٩٧٦، و«قواعد اللعبة» ١٩٧٨، و«مع خالص تحياتي» أو «الوزير كامل العدد» ١٩٧٩، و«البكاء في الطريق العام»، و«اسمه أحمد» ١٩٨٣، و«الرجل الذي أكل وزة» ١٩٨٥، و«٣ صفر» ١٩٨٦، و«ما أعطلكيش يا حياتي» ١٩٨٨، و«الدخول في الممنوع» ١٩٨٩، و«مسألة مبدأ» ١٩٩٠، و«عالم بغبغانات»، ١٩٩٤.

هو نفسه الدليل المادي الملموس في الواقع. ولكن القاضي لم يقتنع بذلك، ويحكم ببراءة سعد، الذي يُفاجأ بأن أكثر المساجين في القفص معه، قد حصلوا على البراءة منذ سنوات، ولكنهم إلى هذه اللحظة داخل المعتقلات، فأحد الأشخاص حُكم له بالبراءة، وآخَر حُكم عليه بالمؤبَّد، فدخلا إلى المعتقل في يوم واحد، وتمَّ الإفراج عنهما في يوم واحد أيضًا؛ أيْ إن البراءة في ظل مراكز القوى تتساوَى مع الحكم المؤبَّد.

وأمام هذه المسرحية كتب الرقيب «كمال سعد طه» — بدون تاريخ — تقريرًا رفض فيه الترخيص بتمثيل النص، قائلًا: «… هذه المسرحية تُشِير إلى مراكز القوى الموجودة بمصر، وكبْت الحريات، وزجِّ المواطنين الأبرياء في السجون بدون حقٍّ. هذه المسرحية مرفوضة حيث إنها في نهايتها لا تُشير إلى التخلص من مراكز القوى، وإنْ دلَّت فهي تدل على استمرار وجود مراكز القوى حتى الآن، وتَعرِض سوءَ أحوال مدير الأمن وعدم نزاهته في الحكم.»

وإذا تعرضنا إلى أسباب الرفض في هذا التقرير، سنجدها ثلاثة؛ أولها: أن المسرحية لم تُشِرْ في نهايتها إلى التخلُّص من مراكز القوى. وهذا السبب لا حق للرقيب فيه، حيث إن المسرحية تبدأ وتنتهي خلال فترة من فترات تواجد مراكز القوى في مصر، وهذا يعني أن المؤلف أراد اقتطاع جزء من التاريخ السياسي المصري، وللمؤلف كل الحق في تحديد زمن عمله المسرحي، مما لا يستدعي من أحد التدخل في عمل المؤلف أو إجباره على تحديد زمن معين لعمله. وبمعنًى آخَر لا يَحِقُّ لنا أن نقول للمؤلف الذي يكتب مثلًا عن انتصار صلاح الدين الأيوبي على الصليبيين أن ينبِّه وهو يكتب في زماننا هذا على انتصار أكتوبر.

أما السبب الثاني، والمترتب على السبب الأول: بأن المؤلف طالما لم يُشِرْ إلى الخلاص من مراكز القوى في نهاية مسرحيته، فهذا يدل على استمرارها بصورتها المعهودة والممقوتة سياسيًّا، حتى وقت كتابة المسرحية! فهذا التفسير لا يُعقَل من الرقيب! لأن المؤلف جمال عبد المقصود لم يقصد ذلك بصورة مباشرة، ومن المؤكد أنه أراد أن ينبِّه على وجود مراكز قوى أخرى، غير مراكز القوى السياسية في العهد الماضي. وكأنه يقول: إن مراكز القوى موجودة في كل زمان ومكان بصورة من الصور، وتتشكل تبعًا للظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

وإذا كان هذا هدف المؤلف فلا بد أن نُشِيد به؛ لأنه يَعرِض على الناس فكرة جديدة تتطلب فكرًا جيدًا من قِبَل المشاهد لفَهْمِها، ممَّا يُثرِي عمله الإبداعي. والدليل على ذلك

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع:

تقرير الرقيب كمال سعد طه.

موافقة المسرح القومي، أكبر ممثل لمسارح الدولة على هذه المسرحية لتُمثَّل على خشبته العريقة. ومجرد موافقة مسرح الدولة على هذا النص، هو في حد ذاته وسام يجب أن يوضع على صدر المؤلف، لا أن نرفض مسرحيته.

والسبب الثالث والأخير: فيما يتعلق بسوء أحوال مدير الأمن وعدم نزاهته في الحكم، نقول: إن المؤلف عندما صور مدير الأمن في المسرحية، صوَّرَه كأحَدِ رجال مراكز القوى في العهد الماضي. كما كان التصوير بشكل كوميدي تهكُّمي. أيْ إن المؤلف يرفض هذه الصورة، ولم يعمل على تأكيدها كما توهَّم الرقيب. والدليل على ذلك الحوار الآتي، بين مدير الأمن والمذيعة من خلال لقاء تليفزيوني بينهما:

مدير الأمن: شوفي يا فندم، إحنا بنشتغل بطريقة مختلفة شوية؛ مثلًا لو اتنين مشتبه فيهم، واحد شَرِس والتاني ضعيف ... في أوروبا الشبهة هتتجه للشرس.

المذيعة: طب وفي مصر يا فندم؟

مدير الأمن: في مصر الشبهة تتجه للثلاثة ...

المذيعة: لو سمحت يا فندم دول اتنين بس ...

مدير الأمن: الشرس والضعيف، واللي واقف يتفرَّج عليهم! تسألِيني ليه؟ أقولك: كل ما كان عندك مادة كتيرة تشتغلي عليها؛ كل ما كانت فرصتك أكبر، ثم إحنا ماشيين على المثل الشعبي: زيادة الخير خيرين!

المذيعة: يا فندم، اتباعكم للحكمة الشعبية بيؤكد أن ارتباط الحكومة بالشعب جزء من الممارسة اليومية وليس شعارًا مرفوعًا ...

مدير الأمن: من غير ما أدخل في تفصيلات مهنية، هو معروف عندنا كرجال أمْن أن المجرم اللي بيصعب اكتشافه هو اللي يبدو بسيط وساذج؛ لأن مظهره بيبعد عنه الشبهة، فإحنا لو مسكنا أبعد الناس عن الشبهات ماحدِّش حيفلت من العقاب.

المذيعة: يعني هل تقدر تقول يا فندم إن أمن المواطن متوفر؟

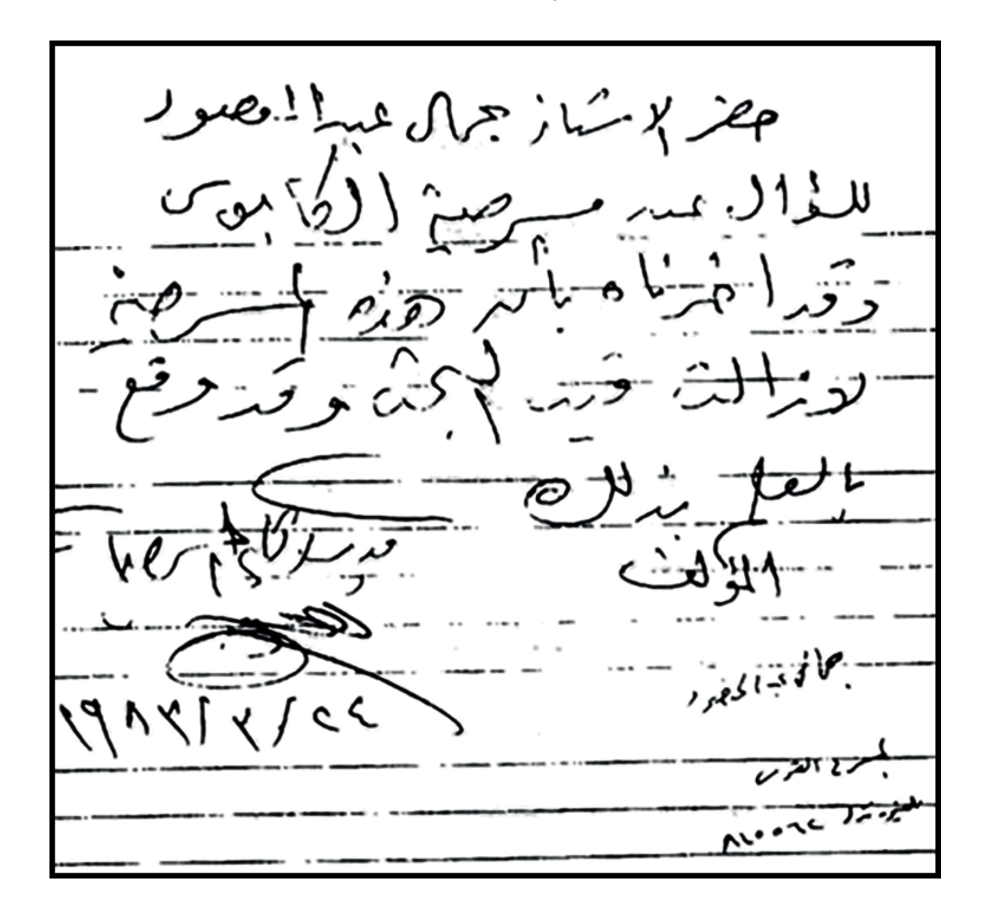
مدير الأمن: في النقطة دي أنا مش هاتكلم، الإحصائيات هي اللي هتتكلم؛ إحنا عندنا في مصر مهندس لكل ١٠٠٠ مواطن، وطبيب لكل ٢٠٠٠ مواطن، وعندنا رجل أمْن لكل مواطن واحد، والمستهدف في الخطة الخمسية ٣ رجال أمْن لكل مواطن.[٩٢]

وفي يوم ٢٤ / ٣ / ١٩٨٣ كتب — في ورقة مستقلة — مدير إدارة الرقابة على المسرحيات الآتي: «حضر الأستاذ جمال عبد المقصود للسؤال عن مسرحية «الكابوس»، وقد أخطرناه بأن هذه المسرحية لا زالت قيد البحث، وقد وقَّع بالعلم بذلك.»[٩٣]

---

[٩٢] جمال عبد المقصود، مخطوطة مسرحية «الكابوس»، ص١٧، ١٨.

[٩٣] وبالفعل نجد توقيع المؤلف بالعِلْم، ثم كتب أسفل التوقيع المسرح القومي، تليفون: ٨١٥٥٦٢.

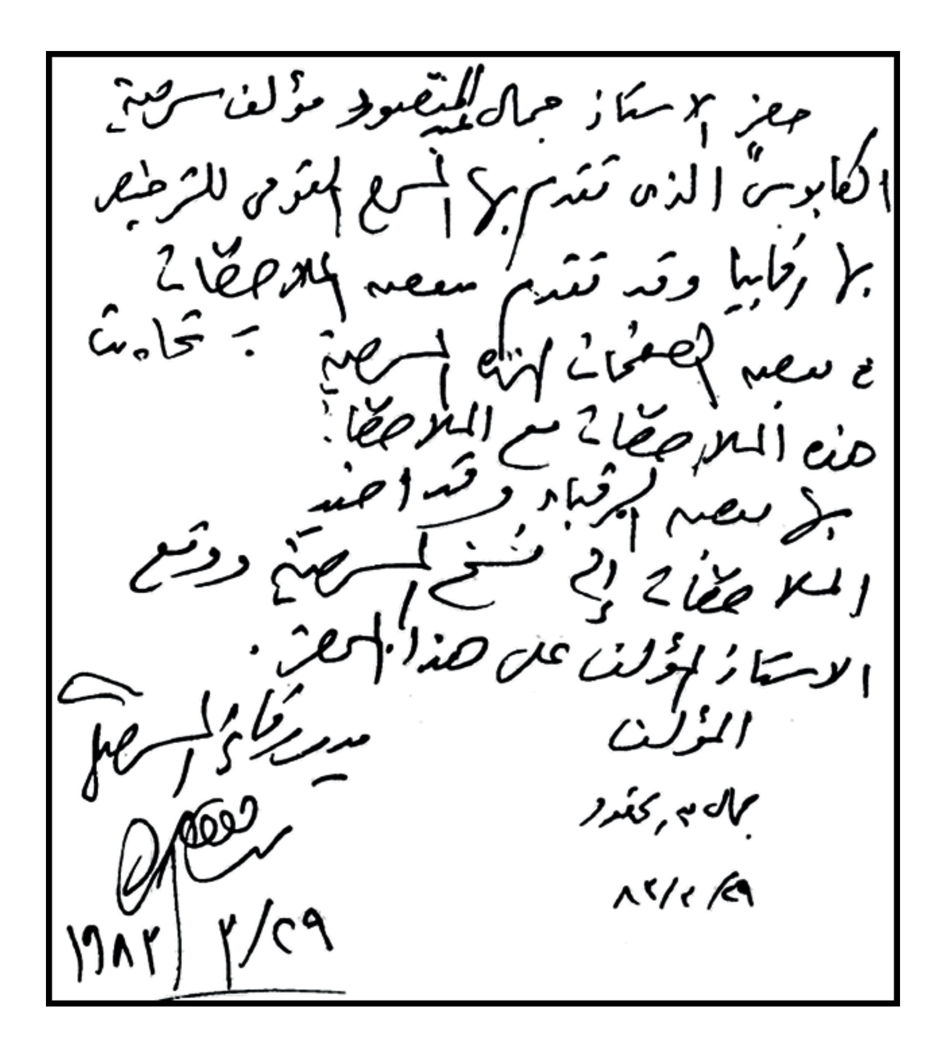


حضر الأستاذ جمال عبد المقصود
المؤلف عن مسرحية الكابوس
وقد أخبرناه بأن هذه المسرحية
لم تزل تحت البحث ووقع
بالعلم بذلك
المؤلف

وفي يوم ٢٩ / ٣ / ١٩٨٣ كتب المدير — في ورقة مستقلة أيضًا — المحضر الآتي: «حضر الأستاذ جمال عبد المقصود مؤلف مسرحية «الكابوس» الذي تقدَّم بها المسرح القومي للترخيص بها رقابيًّا، وقد تقدَّم ببعض الملاحظات في بعض الصفحات لهذه المسرحية، وقد تجاوبت هذه الملاحظات مع الملاحظات التي أشار بها بعض الرقباء، وقد أُضيفت هذه الملاحظات إلى نُسَخ المسرحية، ووقع الأستاذ المؤلف على هذا المحضر.»

وفي يوم ٣١ / ٣ / ١٩٨٣ كتب الرقيب «فتحي مصطفى عبد الرحيم» تقريرًا بالرفض أيضًا كان مفاجأة غير متوقَّعة — بعد أن قام المؤلف بالتعديلات المطلوبة — قال فيه: «... أرى عدم الموافقة على عرض هذه المسرحية لما فيها من تهكُّم على الجهات المسئولة

وما يُلفِّقونه من تُهَم للأبرياء والزجِّ بهم داخل أسوار السجون والمعتقلات بدون ذنب جَنَوْه. وما يُلاقِيه هؤلاء المساجين في السجون والمعتقلات من تعذيب وإرهاب واضطهاد.»



حضر الأستاذ جمال عبد المقصود مؤلف مسرحية
الكابوس الذي تقدم بها إلى قسم العروض للترخيص
بها رقابيا وقد تقدم بعض الملاحظات
بتحاشي
مع بعض الصفحات إلى المسرحية
هذه الملاحظات مع الملاحظات
بعض الرقباء وقد أخذ
الملاحظات إلى نسخ المسرحية ووقع
الأستاذ المؤلف على هذا المحضر.

المؤلف
جمال م. محمود
٢٩/٢/٨٢

مدير رقابة المسرح
٢٩/ ٢/ ١٩٨٢

وقبل مناقشة هذا التقرير، يجب أن نؤكِّد على أن الرقيب لم يَقُم بالاطِّلاع على محضر المدير مع المؤلف، الذي يؤكد قيام المؤلف بحذف كل الموانع الرقابية، من وجهة نظر الرقباء. بل إن الرقيب لم يَقُم بقراءة المسرحية، أو على أقل تقدير لم يفهمها

اسم الرقيب

وزارة الثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم المسرحية
اسم المؤلف
قسم الفرقة

الموضوع :

تقرير الرقيب فتحي مصطفى.

بصورة جيدة، إذا كان قرأها أصلًا. ففي تقريره السابق، عندما سرد ملخص المسرحية، قام بالخلط بين شخصية «سعد»، وإحدى الشخصيات الأخرى في المعتقل. والدليل على ذلك أنه قال في نهاية الملخص: «... ويحين وقت محاكمة «سعد» موجِّهين إليه تهمة

أكله للوزة التي توحي بعمله على قلب نظام الحكم. وحيازته لبعض الأسلحة المحظورة واشتراكه في جماعة الإخوان المسلمين، ويُحكم ببراءته ويخرج بعد خمسة وعشرين عامًا قضاها داخل أسوار السجن تحت ذمة التحقيق حتى أنكره أهله من شدة تغيُّر شكله وملامحه بسبب ما لاقاه من تعذيب واضطهاد في السجن.» والحقيقة أن هذا المعنى جاء أثناء الحوار الآتي بين «سعد» وأحد المعتقلين، وهو «عباس»:

سعد: بس أنا متهيألي إنك طِوِلْت حبَّة.

عباس: صحيح. أنا لما اتجوزت كان طولي ١٦٠سم، بعد جمعة في المعتقل والمراجيح بقى والشقلبة بقيت ١٧٠سم (هامسًا) فيه واحد كان أطول منِّي وقصر متغاظ منِّي قوي. كل ما نتخانق بقول له أنا عارف أصلك كويس. بيعايرني عشان كنت قصير وربنا فتح عليَّ.

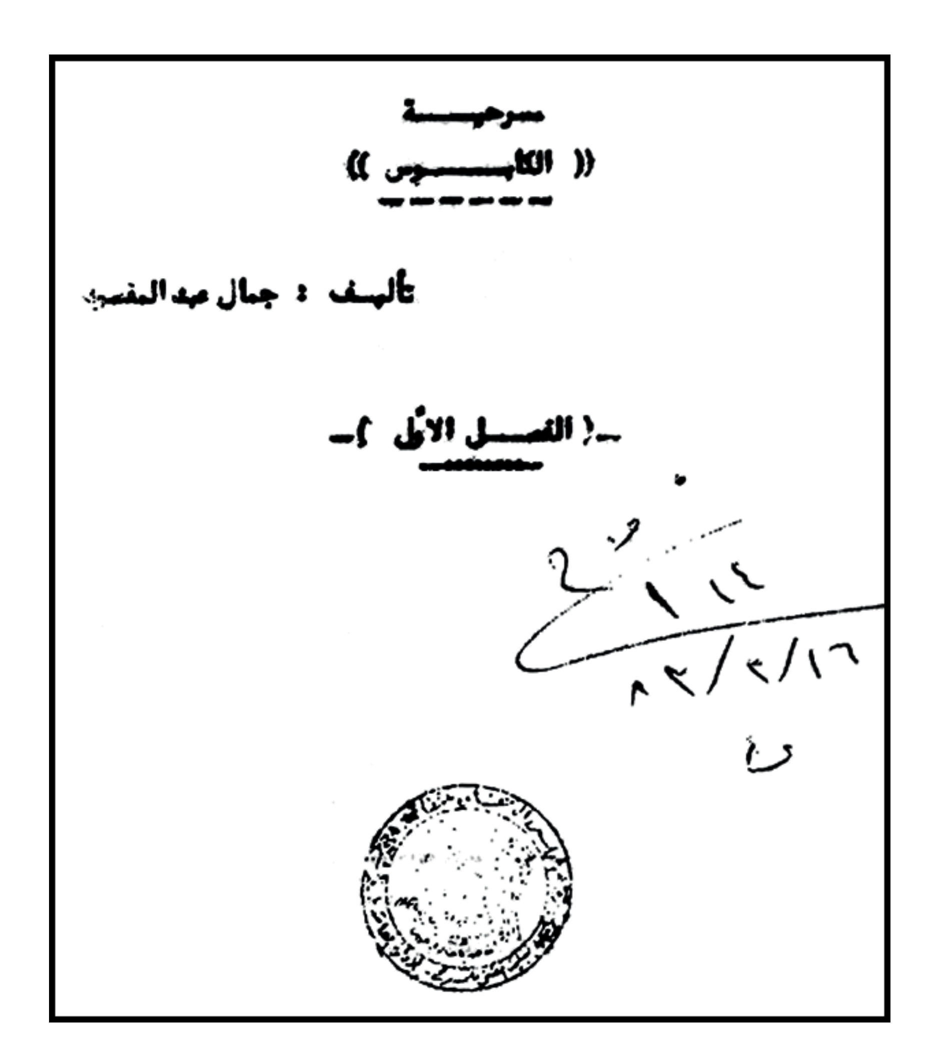
سعد: أنا لو ما كنتش عارفك كويس ما كنتش صدقتك.

عباس: ما هو هنا هنشوف العجب، اللي بيخلَّص مدته وبيجوا أهله عشان ياخدوه ما بيعرفوهوش. فيه أهالي ما بترضاش تستلم المعتقل. مرة ناس من إسكندرية جم يستلموا ابنهم قالوا: لا، ده مش ابننا! وشاوروا على مسجون تانى ما يعرفوهوش، وقالوا: إذا كان ده ناخده معلهش.[٩٤]

وهكذا استندتِ الرقابة إلى هذا التقرير الواهي، لتَبْنِيَ عليه رفضَها المتعسف الغير منطقي. والحقيقة أن الرقابة رفضت هذه المسرحية لما بها من حقائق تمس الواقع المصري وقت كتابة المسرحية. وهذا الواقع تمثَّل في علاقة المثقَّف أو المفكِّر بنُظُم الدولة. وهذه العلاقة صوَّرها المؤلف بصورة تهكُّمية من خلال حديث مدير الأمن مع المذيعة عندما قال لها: «العلاقة وثيقة جدًّا بين رجل الفكر عمومًا وبين رجل الأمن … رجل الأمن بيحافظ على المفكِّر بيمشي وراه كظله لا يغفل عنه لحظة في ليل أو نهار … طول عمر المثقف في مصر وراه راجل أمن يشده، يشد من أزره، رجال الأمن لا يفوتهم منتدًى ثقافي أو أدبي لا يشاركوا فيه بالجهد والعرق والدموع.»[٩٥]

[٩٤] المسرحية، ص٤٤.

[٩٥] المسرحية، ص١٨.


مسرحية

« الكابوس »

تأليف : جمال عبد المقصو

-(الفصل الأول)-

غلاف مخطوطة المسرحية.

والرموز واضحة كل الوضوح في هذا القول، ولولا أنها حقيقة لما وقفتِ الرقابة ضدَّها بالمرصاد. هذا بالإضافة إلى تعرض المسرحية للحديث عن الظروف الاقتصادية كغلاء الأسعار وتناقضها مع ما تنشره الصحف اليومية من أسعار متدنِّيَة، وأيضًا

- ٣ -

محمد: أنا جيت سيرة السياسة خالص.. ده أنا بأقول الدنيا حر ..

خميس: (باشمئزاز شديد) ماهي بتبتدي كده يا محمد .. دلوقت مترماجي [illegible] الجو كان غويط ماتعجبكش حاجة تانية والشيطان يشوفك.. يا محمد [illegible] اكبت النزعات دي يا ابني عشان مستقبلك ..

علي: ماهو عارف (الى محمد) انت شايف الناس في الشارع أهه حد بيرتطم.. .. يبقى الراجل يفصل منك اتنين وعنبه قد مساحة العربية وبأ في [illegible] زي الفرخة البياضة .. فهمتني يا ابني يلاقي الطريقة دي ..

خميس: التواضع حلو برضه يا محمد .. ايه لزمة الفلسفة .. الراديو قال الجو معتدل يبقى خلاص نقول معتدل .. ده كلام رسمي يا ابني .. ليه تدخل نفسك بقى في اشكالات وتحطط أهلك وراك ..

محمد: مالكوش دعوة بأهلي. دول أهلي وأنا حر فيهم..

خميس: (غاضبا) ماحنا هنتاخد في الرجلين.. احنا كمان يا ابني ..

محمد: (محاولا التحدث بهدوء وصوت منخفض) طب يعني الجو مش حر ؟

علي: (وهو يجفف عرقه) لأ.. الجو معتدل ..

خميس: مع رياح شمالية غربية على شرق الدلتا وجنوب الصعيد .. يا محمد [illegible] يا ابني الجو معتدل .. انت اللي سخن .

علي: وبعدين اتكلم على قدك مالكش دعوة بالحكومة ..

محمد: هو أنا قلت حاجة ؟

خميس: ماهو أكبر منك وماقالوش حاجة وماحد شعارف لهم طريق لحد [illegible]

محمد: دي، برضه قالوا الدنيا حر ؟

خميس: قالوا اللي قالوه بقى يا ابني البلد فيها حرية .. كل واحد يقول اللي عايزه ..

علي: وحتى من غير ما يقول وشرتك الواد صبي القهوجي الاخرس ده بيعرف يتكلم .. أهو اتكلم ..

محمد: (فرحا) والله .. ياما انت كريم يارب وهو اتكلم امتى ؟

صفحة من مخطوطة المسرحية.

الظروف الاجتماعية كزيادة المُرتَّبات في الظاهر ونقصها في الحقيقة بسبب الشريحة الضريبية، وأخيرًا الحديث عن نشاط الإخوان المسلمين،[٩٦] وكل ذلك واقع مُعايَش للشعب المصري وقتَ كتابة المسرحية، أرادتِ الرقابة تغييبه عن الشعب، بمنع عرض هذا النص.

[٩٦] انظر المسرحية، ص٢٢، ٢٣، ٢٥.

وأبلغ ختام لهذه المسرحية المتميزة على وجه الخصوص، قول د. عبد العزيز شرف: «إن الرقيب محدود الثقافة والوعي لا يستطيع أن يفهم الأدب الجيد؛ لأن الأدب الجيد يُبشِّر بالمستقبل وهو الرؤيا والاستشراق لأبعاد المستقبل، وإذا كانت الرقابة تَحُول دون أن يكون لدينا أدب جيد وفن جيد فلتسقط الرقابة، وفي اعتقادي أن الرقيب الأساسي — في المصنفات الفنية — هو المؤلف أو المبدع بالدرجة الأولى؛ لأن العملية الإبداعية هي عملية نقدية في المقام الأول، وليس هناك مَن يُخرِج عملًا فنيًّا إلا ويكون قد قام أولًا بنقده نقدًا داخليًّا بحيث يسمح هو بنفسه أن يعرضه على الجمهور، ولا أتصوَّر أن ينبع فن رفيع إلا في وجود جوٍّ من الحرية المطلقة للأديب والفنان.»[٩٧]

مسرحية «الحالة ج ولكن» ١٩٨٥، لحسن النشار

تقدمت في يوم ١٣ / ١١ / ١٩٨٥ فرقة جوت بلبيس المسرحية بطلب إلى الرقابة تطلب فيه الترخيص لها بتمثيل مسرحية «الحالة ج ولكن»[٩٨] من تأليف «حسن النشار»، وإخراج «محمد الأهواني»، وديكور «يوسف المحلاوي». مع ملاحظة أن هذه المسرحية تختلف عن مسرحية أخرى تحمل نفس العنوان تقريبًا، هي «الحالة ج» من تأليف عزت السيد إبراهيم.[٩٩]

---

[٩٧] مجلة «المسرح»، قضية العدد: الرقابة ومسار الحركة المسرحية، عدد ٢٢، مارس ١٩٨٤، ص٨٧.

[٩٨] حسن النشار، مسرحية «الحالة ج ولكن»، وهي محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة، بما يصاحبها من وثائق وتقارير رقابية، تحت رقم وارد مسرحيات ٢٤١ بتاريخ ١٣ / ١١ / ١٩٨٥. وللمؤلف مسرحية أخرى في عام ١٩٨٣ بعنوان «غراميات عانس».

[٩٩] ومسرحية «الحالة ج» للمؤلف عزت السيد إبراهيم، كتبها عام ١٩٤٦ ومثَّلَتْها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى في ٢٠ / ٨ / ١٩٤٧، ومثَّلَتْها أيضًا في ٣ / ٤ / ١٩٤٨ من إخراج فتوح نشاطي، وتمثيل فؤاد شفيق وروحية خالد ومحمود رضا وفؤاد فهيم وسعيد خليل وثريا فخري. وكتب عنها فتوح نشاطي تقريرًا للجنة القراءة بالفرقة المصرية، طالب فيه بتعديلها حتى تصلح للتمثيل. ومن الملاحظ أن المسرحية هي نفسها مسرحية «حالة حب» التي اقتبسها أحمد شكري وسمير خفاجي في عام ١٩٦٥، ومُثِّلَتْ على خشبة المسرح الكوميدي في يونية من نفس العام، وقام ببطولتها عبد المنعم مدبولي وفؤاد المهندس وشويكار. وهي أيضًا نفس قصة فيلم «إشاعة حب» من تأليف محمد أبو سيف وعلي الزرقاني، الذي مُثِّل

ومسرحيتنا تدور أحداثها في حي شعبي، وفي شقة متواضعة، حيث يعيش «يوسف» وزوجته «عزيزة» وابنتهما «ليلى» التي تعمل بمهنة الحياكة (الخياطة) كي تساعد الأسرة، ولهذه الأسرة ابن غائب، يُدعَى «عطية» يعمل في إحدى الدول العربية؛ لذلك نجد الأسرة تنتظر خطاباته لا مِن أجْل الاطمئنان عليه، بقدْر الاطمئنان على ما تحمله من أموال. وتتسم حياة هذه الأسرة بالفقر الشديد. و«ليلى» مخطوبة لـ«رفعت» الذي يشكو دائمًا من الفقر، ورغم أن حفل الزفاف بعد أسبوع إلا أنه لا يملك أجرة التنجيد والمأذون، فيذهب إلى أخته ليقترض منها المال اللازم. وفي نفس الوقت يحضر «زعتر البعجراني»، أحد أثرياء الدولة العربية التي يعمل بها «عطية»، ليُعطِيَ الأسرة بعض الأشياء المُرسَلة من قِبَل ابنهم. وعندما يرى «ليلى» يُعجَب بها ويطلب الزواج منها مقابل ألفين من الجنيهات كمَهْر لها، ويسعى لإتمام هذه الصفقة «مطاوع» سكرتير «زعتر»، وبالفعل توافق الأسرة، ويحضر «رفعت» فيُصدَم من هَوْل المفاجأة. وبعد مرور عِدَّة أشهُر تعود «ليلى» من الدولة العربية، بعد أن طلَّقَها «زعتر»، لتحكي مأساتها التي تتلخص في أن «زعتر» كان متزوِّجًا من إحدى نساء هذه الدولة، وله منها عشرة أبناء، وتزوج «ليلى» من أجْل خدْمة هذه الأسرة الكبيرة، وعندما علم بأن «ليلى» حامل في الشهر الثاني، أجبَرَها على التنازُل عن جميع حقوقها مقابل طلاقها وعودتها إلى مصر فوافَقَتْ. وتعود ليلى إلى الفقر مرة أخرى، وهنا يَعرِض عليها «مطاوع» العمل في إحدى الشركات السياحية مقابل أموال طائلة، بشرط المبيت في الشركة إلى الصباح. وتعلم «ليلى» بعد ذلك أن هذه الشركة ما هي إلا شركة لسوق الرقيق الأبيض. وفي تلك الفترة يحضر «عطية» ويتم تجنيده وتقوم حرب أكتوبر، ويُستَشهَد فيها. وتستمر «ليلى» في بيع شرفها كل يوم. وفي أحد الأيام يشك الأب في تصرُّفاتها بسبب ملابسها والمغالاة في زينتها، فيُواجِهها بشكوكه، وتعترف له بحقيقة عملها، وأنها لا تستطيع أن تتركه، وهنا يطردها الأب هي وابنتها. وتنتهي المسرحية بسماع الزغاريد والتهاني لأن «زعتر البعجراني» سيتزوَّج من فتاة أخرى في الحارة، لتدور الدائرة مرة أخرى لأسرة مصرية جديدة.

وفي يوم ١٩ / ١١ / ١٩٨٥ كتبت الرقيبة «فادية محمود بغدادي» تقريرًا برفض الترخيص، قالت فيه: «... بعد الاطِّلاع على مسرحية «الحالة ج ولكن» أرى أنها تُصوِّر

في ٢١ / ١١ / ١٩٦٠ بسينما ميامي وقام ببطولته عمر الشريف ويوسف وهبي وسعاد حسني وعبد المنعم إبراهيم.

المجتمع المصري بصورة سيئة ومَهِينة، فأمام الفقر والحاجة تتنازل الأُسَر عن بناتهم مقابل آلاف من الجنيهات. تصوِّر عائل الأسرة بصورة الإنسان الساذج الذي يفرِّط في شرف ابنته لسذاجته؛ فهو يترك ابنته تعمل عملًا يُدِرُّ عليها أرباحًا طائلة متغاضيًا عن مظهرها وسلوكها الذي كان يوحي بأنها تتاجر في شرفها. كما أوضحتِ المسرحية أن عائل الأسرة كان ينتظر خطابات ابنه من أجْل المادة واحتياجه إليها وليس من أجْل الاطمئنان على صحة ابنه وأحواله ... لما سبق أرى عدم التصريح بتأدية المسرحية؛ حيث إننا نعمل على إعادة قيمنا الأصيلة ومبادئنا المشرِّفة فهذه المسرحية تصوِّرنا أننا نتنازل عن الشرف وعن العواطف من أجْل المادة.»

ونحن لا نوافق الرقيبة على أسباب رفضها لهذه المسرحية، فقولها عن المسرحية: «إنها تصوِّر المجتمع المصري بصورة سيئة ومهينة، فأمام الفقر والحاجة تتنازل الأُسَر عن بناتهم مقابل آلاف من الجنيهات»، نجد أن هذا القول خاص بمكان أحداث المسرحية فقط، وهو إحدى الحارات في المناطق الشعبية، أيْ إن الرقيبة قامت بتعميم الخاص. إلا إذا اعتبرنا أن كل الأُسَر المصرية تُعانِي الفقرَ الشديد، وتقطن هذه الحارة. والأسرة في المسرحية لم تتنازل عن ابنتها — كما فهمت الرقيبة — بل وافقتْ على زواجها. والفرق شاسع بين التنازل عن الابنة والموافقة على زواجها.

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب [illegible]

اسم المسرحية [illegible]

اسم المؤلف [illegible]

اسم الفرقة [illegible]

الموضوع:

[illegible]

أما موقف الرقيبة من الأب «يوسف» في المسرحية، والتي فهمتْه على أنه كان يَعلَم بعَمَلِ ابنته ويتغاضَى عن ذلك. فهذا غير صحيح؛ فالأب رغم فقره الشديد واحتياجه للمال، كان دائمًا يتحدث عن الشرف، وعندما شك في سلوك ابنته وَاجَهَها وطرَدَها من البيت. والرقيبة تعلم ذلك — من خلال قراءتها للمسرحية — فمِن أين جاءت بهذا المفهوم؟! وأيضًا ما المانع في موقف الأب تجاه خطابات ابنه، عندما يهتم بما فيها من أموال أكثر من اهتمامه بأي شيء آخَر، وهو يُعانِي من الفقر الشديد؟! وهل هذا الموقف

يُعَدُّ من أسباب رفض المسرحية؟! هذا بالإضافة إلى قول الرقيبة في نهاية تقريرها: «فهذه المسرحية تصوِّرنا أننا نتنازل عن الشرف وعن العواطف من أجْل المادة»، نجد أن هذا القول أيضًا به تعميم للخاص؛ فالمسرحية أتتْ بنموذج معيَّن لأسرة فقيرة، فكيف تُعمِّم الرقيبة هذا النموذج على كل الأُسَر المصرية؟! لذلك نقول: إن الرقيبة اعتمدتْ على أسباب ضعيفة وغير مقنِعة في رفضها لهذه المسرحية.

وفي يوم ٢١ / ١١ / ١٩٨٥ كتبت الرقيبة «فاطمة حسنين» تقريرًا بالموافقة على الترخيص، قالت فيه: «... المسرحية اجتماعية وقد تناولتْ بعض السلبيات الموجودة في المجتمع والتي تنشأ نتيجة انخفاض مستوى المعيشة مع الارتفاع المستمر في الأسعار مما يساعد على ظهور طبقة مستغِلَّة لأحوال الشعب وظروفه، تدفع بعض الناس الذين لا يتمسكون بالقِيَم والذين يضعون الأهداف المادية نصب أعينهم وهدفًا أسمى لهم في حياتهم إلى الانحراف بغية تحقيق مآربهم الشخصية. ولا مانع من الترخيص بعرض هذه المسرحية عرضًا عامًّا مع حذف الآتي: ص١٦، ٢٣، ٤٥ [آداب عامة].»

وهذا التقرير يُعتبَر من التقارير البنَّاءة لخدمة الرسالة المسرحية. فالرقيبة هنا تؤكِّد على أن المسرحية تُعالِج بعضَ السلبيات في المجتمع المصري، الناتجة عن الفقر والحاجة وغلاء الأسعار. وهذه المُعالَجة بحقٍّ ستساعد باقي الأسر المصرية في عدم الوقوع في أخطاء السابقين، أمثال أسرة «يوسف» في المسرحية؛ أيْ إن المسرحية تنادي بالتمسك بالقِيَم والأخلاق، وعدم السعْيِ وراءَ المال الحَرَامِ، وأخيرًا تدعو إلى عدم زواج الفتيات من الأثرياء العرب، وهذا ما تَغَاضَتْ عنه الرقيبة السابقة «فادية»، وبرَّرتْ رفْضَها بأسباب واهية، بعيدةٍ كلَّ البُعد عن واقع المسرحية.

وفي يوم ٢٦ / ١١ / ١٩٨٥ كتبت الرقيبة «سلمى عبد القادر فخري» تقريرًا بالرفض أيضًا، قالت فيه: «... المسرحية ذات مضمون سيِّئ؛ فهي تُلقي بظلال كئيبة على فقر مصر وما أفضى إليه من بَيْع نسائها في سوق الرقيق؛ فالأب باع ابنته بألفَيْ جنيه، فالمثل سيئ للمصريين، أين الروابط الأسرية والقِيَم الأخلاقية؟ أرى عدم الترخيص بعرض المسرحية للأسباب السابقة فالمثل شاذ لتفكك الأسرة المصرية وتبرير أسوأ للانحراف.»

وما تحدثنا به في تقرير الرقيبة «فادية» ينطبق أيضًا على هذا التقرير؛ فالأب لم يَقُم ببَيْع ابنته بل زوَّجها وقبَضَ مَهْرَها ألفَيْ جنيه. وهناك فرق بين البيع والموافقة على الزواج. هذا بالإضافة إلى أن الأب لا يعلم بمصير ابنته بعد الزواج، ولم يعلم أيضًا بمصيرها بعد الطلاق. وكل ما حدث لها بعد الزواج وبعد الطلاق، كان نموذجًا موجَّهًا

لباقي الآباء، وهذا ما أراده المؤلف من مسرحيته، إذا عُرضت على الجمهور، وبالأخص وأن الجمهور معظمه من عمال وموظفي إحدى الشركات الحكومية.

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب: [illegible]

اسم المسرحية: العالم مسرح ولكن؟

اسم المؤلف: [illegible]

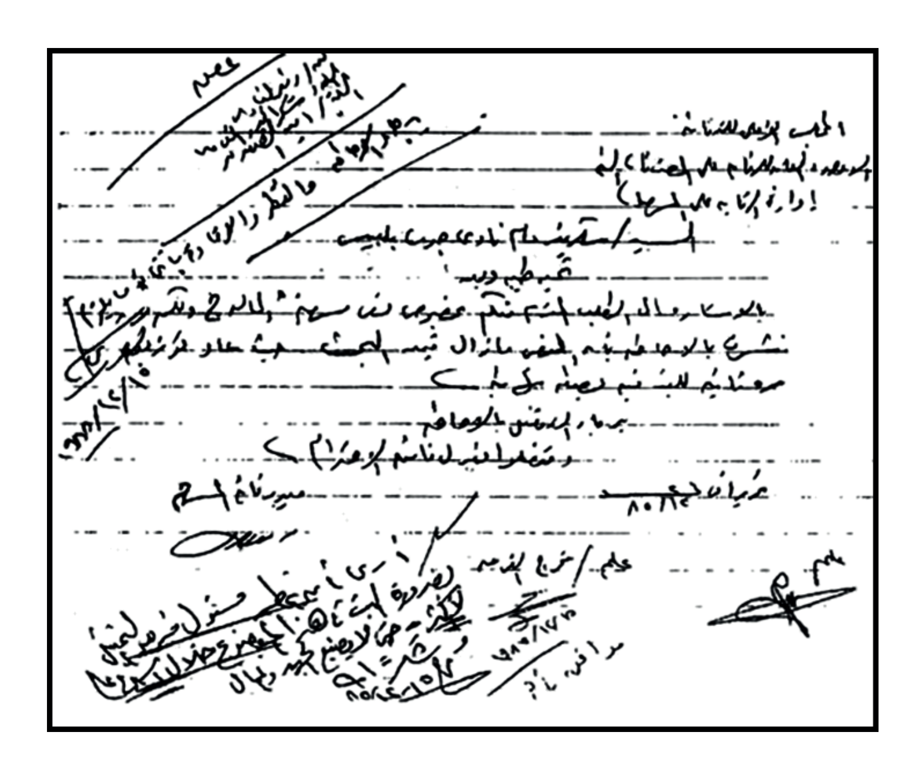
اسم الفرقة: [illegible]

الموضوع:

[illegible]

ومن الواضح أن أسباب الرفض كانت أسبابًا غير مقنِعة، مما استوجب تشكيل لجنة ثانية لفحص المسرحية بصورة أفضل من قِبَل الرقابة؛ لذلك كتب في ٢ / ١٢ / ١٩٨٥

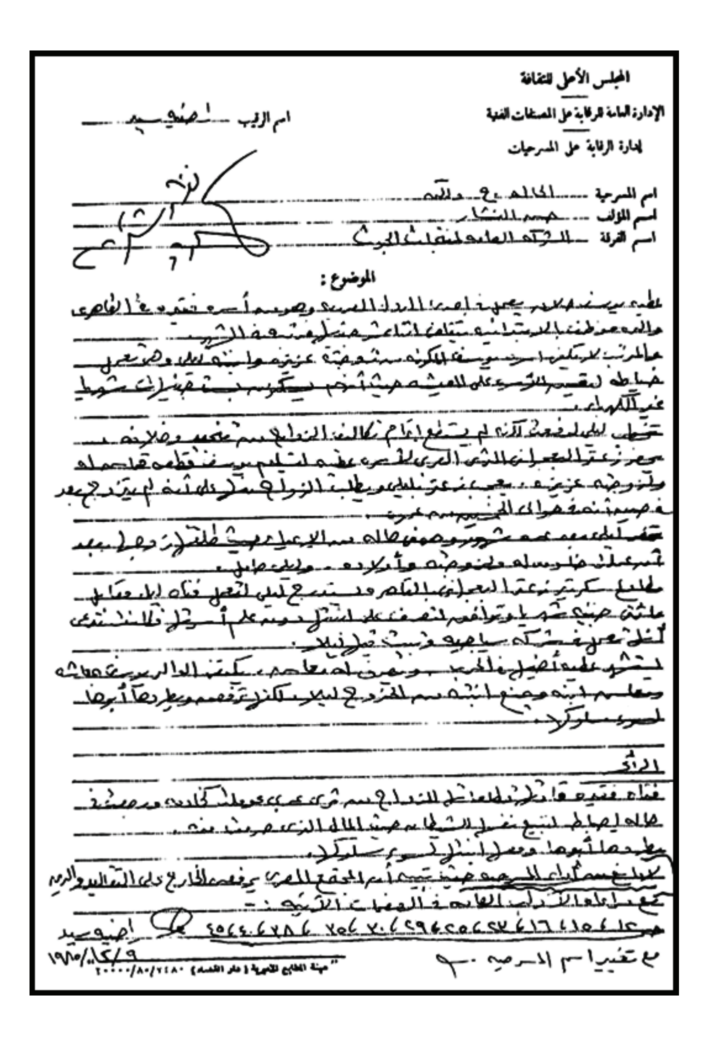
مدير إدارة الرقابة على المسرحيات خطابًا لسكرتير عام نادي جوت بلبيس، قال فيه: «... بالإشارة إلى الطلب المقدَّم منكم بخصوص نص مسرحية «الحالة ج ولكن» نتشرف بالإحاطة بأن النص مازال قيد البحث؛ حيث عاد توزيعُه مرة ثانية للبتِّ فيه بصفة نهائية.»



وفي يوم ٩ / ١٢ / ١٩٨٥ كتبت الرقيبة «راضية سيد» تقريرًا بالموافقة على الترخيص، قالت فيه: «... لا مانع من أداء المسرحية؛ حيث تُبيِّن أن المجتمع المصري يرفض الخارج على التقاليد والدِّين، مع مراعاة الآداب العامة في الصفحات الآتية: ١٢، ١٥، ١٦، ٢٣، ٢٥، ٢٩، ٣٠، ٣٥، ٣٨، ٤٠، ٤٥ مع تغيير اسم المسرحية.»

وهذا التقرير، ينضم إلى تقرير الرقيبة «فاطمة حسنين»، من حيث الاهتمام برسالة المسرح البنَّاءة. فالرقيبة هنا قد وَعَتْ وبصورة جيدة مضمون المسرحية، وما أراده المؤلف منها. أما مواضع الحذف فنحن نوافقها في البعض، فيما يتعلق بألفاظ السباب، ولا

نوافقها في البعض الآخَر، فيما يتعلق بالأقوال التي تُوحِي بأثمان الرقيق الأبيض؛ لأنها توافق سياق الحوار، وتخدم فكرة المسرحية، رغم أنها من الموانع الرقابية. ومنها هذا الحوار بين «يوسف» و«عزيزة» عندما ذهب «يوسف» إلى شقة «مطاوع»، كي يطلب منه أن يبحث له عن عمل، فوجد الشقة عبارة عن شقة دعارة، مما كان له أكبر الأثر في شكِّه بعد ذلك في سلوك ابنته، عندما عرض عليها «مطاوع» بعد ذلك العمل في الشركات السياحية.



المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع:

الرأي

يوسف: اسكتي يا عزيزة، رحت خبَّطت على الشقة، طلعت لي بت كدا مايصة عندها زي ١٧ سنة وإيه لابسة، قميص نوم فوق الركبة بنص متر.

عزيزة: إحنا مالنا! وبعدين؟

يوسف: ولا قبلين، قلت لها الأستاذ مطاوع موجود، قالت: عايزه ليه؟ قلتلها شغل، بصِّتْ ليَّه كده من فوق لتحت، وقالت لي الساعة بميت جنيه، قلت في عقل بالي دي ضروري مجنونة، يا واد خدها على قد عقلها، على ما تقابل مطاوع.

عزيزة: ضروري مجنونة، وبعدين؟

يوسف: قلت لها موافق، ميت جنيه، ميت جنيه، لا وإيه الساعة مش السنة، شفت بقية الموظفين والموظفات آخِر انبساط؛ ضِحْك إيه! أكل إيه! لِبْس إيه! ده باين ما كنشي فيه لبس!

عزيزة: كل ده في شقة زعتر اللي مطاوع قاعد يحرسها؟

يوسف: أيوه، بأقولِّك، هو أنا تايه عنها؟ بس إيه! كل الموظفين اللي فيها ماركة زعتر البعجراني.

عزيزة: وبعدين؟

يوسف: البت المايصة دي الظاهر موظفة هناك، قالت إيدك على الفيزيتا، قلت لها: فيزيتا إيه؟ قالت: الفلوس، قلت لها: يا بنتي دانا جاي عشان آخد فلوس، قالت ليَّه: مايحكمش![١٠٠]

أما طلب الرقيبة تغيير اسم المسرحية، فهذا طلب غريب، انفردتْ به وحدها دون باقي الرقباء سواء الرافضين أو الموافقين. فاسم المسرحية يوحي بأن حالة بعض الناس وصلت إلى الفقر المدقِع أمام غلاء الأسعار، فما هو الحل؟! وأيضًا يوحي بأن الحالة العامة للأُسَر المصرية المتمسِّكة بالدِّين والأخلاق والشرف أصبحت على حافة الهاوية، إلا إذا وجدنا لها الحلَّ قبلَ أن تتنازل عن الشرف والأخلاق؛ أيْ إن المسرحية تقول إن الحالة أصبحتْ مُحرِجة، ولكنْ مِن المؤكد أن لها حلًّا معينًا، فما هو؟ وأين هو؟ وهذا هو هدف المسرحية الأساسي.

وفي يوم ١٢ / ١٢ / ١٩٨٥ كتب الرقيب «عادل عبد العزيز سالم» تقريرًا برفض المسرحية، قال فيه: «… هذه المسرحية تدور حول موضوع اجتماعي وهي أسرة فقيرة

[١٠٠] المسرحية، ص٢٣.

مكوَّنة من الموظف البسيط وزوجته وابنته، ووقعتِ ابنته ضحية في يد زعتر الرجل الثري وتزوجها وعاشت معه في القصر، ولكنه بعد ذلك طلَّقها. وأصرَّتِ البنت ألَّا تعود إلى الفقر مرة ثانية فوافقَتْ على أن تعمل بالشركة السياحية وهي تعلم أنها دعارة، وعلى الرغم من ذلك وافقتْ وأصبحتْ ضحية وتخلَّتْ عن شرفها ومبادئها وقِيَمها مقابل المال. فأنا غير موافق بترخيص هذه المسرحية؛ لأن المؤلف أنهى المسرحية بطريق غير مشروع، وسلك طريق مخل بالآداب العامة؛ لأنها لجأت إلى شركات دعارة، وهذا لا يتوافق مع الشرع والقِيَم والعادات الشرقية. على الرغم من أن هناك طرق كثيرة شريفة ومشروعة تعمل بها كل بنت وهي متمسِّكة بمبادئها وقِيَمها. وهنا أهدر المؤلف شخصية البنت والمرأة في المجتمع وأصبحتْ لا تعقل أمورها.»

ونحن نوافق الرقيب فيما ذكره بالنسبة إلى شخصية ليلى، أما تدخُّله في نهاية المسرحية، فهذا ليس من حقه. وإن كان المؤلف أراد لمسرحيته نهاية معينة كنموذج تَحتَذِي به الأُسَر المصرية، فهذا من حقه من خلال وجهة نظره. فكيف يريد الرقيب منه أن يغير من نهاية المسرحية ومن سياقها، ويفرض عليه خطًّا دراميًّا غير متفق مع مضمون وفكرة المسرحية؟ هذا بالإضافة إلى أن الرقيب قام بما قام به بعض الرقباء السابقين، في تعميم الخاص، عندما قال: «وهنا أهدر المؤلف شخصية البنت والمرأة في المجتمع، وأصبحت لا تعقل أمورها.»

وفي يوم ١٩٨٥/١٢/١٦ تمَّ كتابةُ محضر مناقشة، جاء فيه: «بحضور السيد سمير حسين فهمي عن شركة جوت بلبيس لمناقشة مسرحية «الحالة ج ولكن» اتفق على إجراء تعديل بالنص وذلك بتعديل شخصية زعتر ليتحوَّل إلى شخص ثري فقط يبحث عن اللذة بالأرواح، وكذلك عدم إقحام مواقف استشهاد وغيره بدون مسوِّغ، كذلك عدم استخدام الألفاظ الهابطة في النص، وتقديم تعديلات في هذا الإطار للإدارة حتى يتسنَّى البتُّ في الترخيص [توقيع مدير الإدارة].»

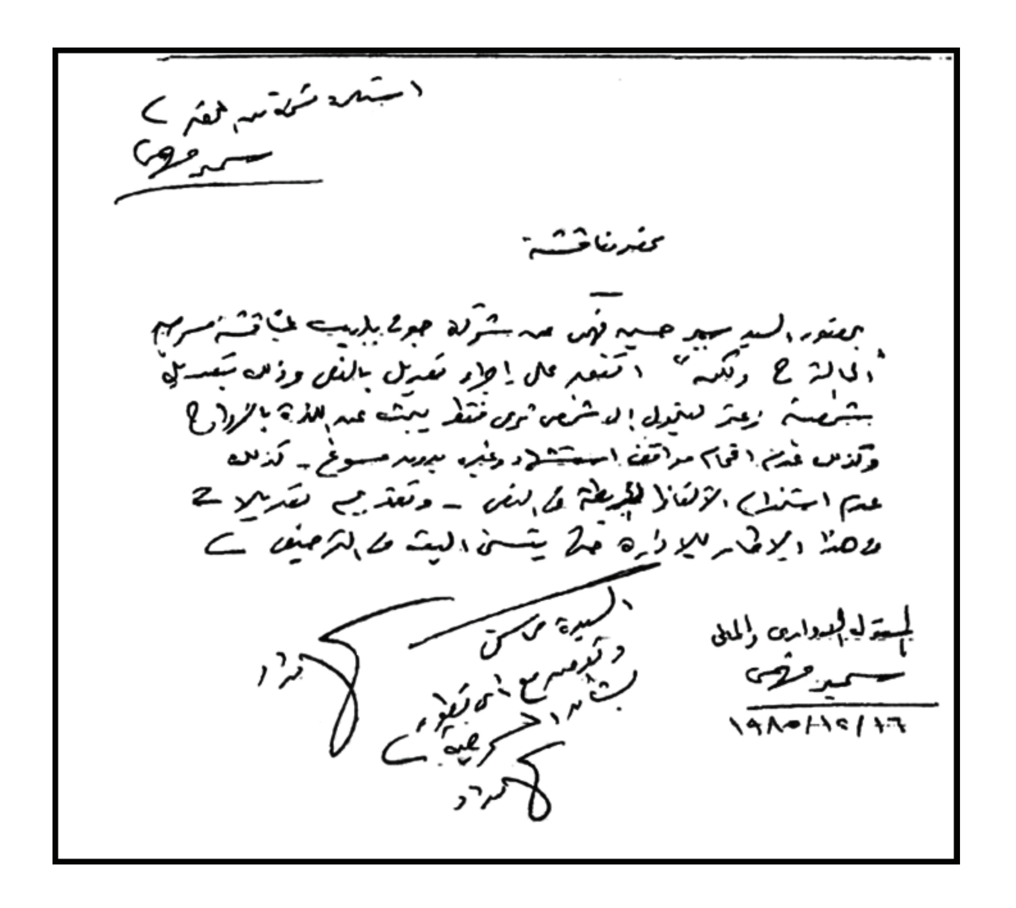
ورغم أن هذا المحضر تمَّ في عدم وجود المؤلف — وهذا مخالف لنظم الرقابة — إلا أن اتفاق الطرفين على التعديل، يُبين عن السبب الرئيسي لرفض المسرحية، وهو السبب الذي حاول الرقباء الرافضون ستره، وإظهار أسباب غير منطقية والتمسك بها من أجل عدم الإجهار به، وهو أن المسرحية تتعرَّض إلى أثرياء الدول العربية، موضِّحة الغرض من وراء زيارتهم إلى مصر بحجة الاستجمام، والحقيقة أنهم يستجمون في مصر من خلال الزواج بفتيات جميلات صغيرات من أُسَرٍ فقيرة، وهو ما يُطلَق عليه

صفحات تقرير الرقيب عادل.

«زواج المتعة». هذا بالإضافة إلى تمتُّعِهم بالرقيق الأبيض، من خلال شقق الدعارة. وهذه الحقيقة لا تستطيع الرقابة إغفالَها بأي حال من الأحوال، وتفاصيل حوادثها نقرؤها في الصحف. فالرقابة هنا شعرتْ بأن المسرحية إذا عُرضت ستمس العلاقات المصرية مع

الدول العربية الشقيقة، من خلال إظهار مثل هذا النموذج؛ لذلك فضَّلتِ التعديل أو الرفْض حفاظًا على هذه العلاقات، وعدم إقحام نفسها في مشاكل دولية.

أما طلب الرقابة في إلغاء شخصية «عطية» واستشهاده في حرب أكتوبر، فهذا — من المؤكد — راجع — من وجهة نظر الرقابة — إلى عدم معقولية أن أخت شهيد تُمارِس البِغَاء. ونحن لا نتفق مع الرقابة في ذلك؛ لأن هذا المشهد يُعطِي الإحساس بأن الفتاة من أسرة شريفة تضحِّي — أي الأسرة — بالغالي — وهو عطية — من أجْل الوطن، وهذا يُبرِّر أن الفتاة سلكتِ الطريق الخطأ بعد أن سُدَّتْ في وجهها جميع الطرق الشريفة في الحياة، وهي من الأسر الشريفة، مما يُعطِي المسرحية شكل المأساة.



محضر مناقشة

بحضور السيد سمير حسين فهمي مندوب شركة [illegible] عن قصة مسرحية "[illegible]" اتفقنا على إجراء تعديل بالنص وذلك بتعديل شخصية [illegible] لتتحول إلى شخص [illegible] يبحث عن [illegible] وتكون [illegible] مواقف استشهاد [illegible] مسوغ - كذلك عدم استغلال [illegible] على النص - وتقديم تعديل [illegible] للإدارة [illegible] البت على الترخيص

١٩٨٥/١٢/٢٦

ورغم هذا الشكل المسرحي، الذي ارتضاه المؤلف لمسرحيته، إلا أننا لا نقرُّه على ذلك. فكان لا بد من إظهار الفتاة بصورة أفضل من صورتها الدرامية هذه؛ لأننا في مجتمع عربي إسلامي لا يوافق على الخطيئة. وكان من المفروض على الرقابة أن تُطالِب بتعديل شخصية الفتاة وإظهارها بمظهر الشرف، بدلًا من اهتمامها ومطالبتها بتعديل شخصية الثري العربي. وكأن الرقابة تهتم فقط بما تُريده هي، ولا تهتم بما يريده المجتمع والجمهور.

مسرحية «أحلام مصرية جدًّا» ١٩٨٦، لصلاح متولي

تقدَّم فؤاد مصطفى صالح الأمين العام للمهرجان الأول لفنون المسرح ببور سعيد في يوم ٢٤ / ٢ / ١٩٨٦ بطلب للرقابة، من أجْل الترخيص لجمعية نادي المسرح بعرض مسرحية «أحلام مصرية جدًّا»[١٠١] من تأليف صلاح متولي وإخراج رءوف رزق للاشتراك بها في المهرجان.

والمسرحية من نوع المونودراما — أي مسرحية الممثل الواحد — وتدور حول «سرحان» الذي يحلم بأنه أصبح رئيسًا للجمهورية الاشتراكية الرأسمالية الإمبريالية، فيتعجَّب من هذا المنصب؛ لأنه غير مؤهل له، ثم يندب حظَّه في الواقع لأنه لم ينجح في اختبارات الكلية الحربية بسبب الفلات فوت، وكان يتمنَّى النجاحَ حتى يصبح وزيرًا ليوفر الراحة لجميع الشباب بتوفير الوظائف والمساكن ومصاريف الزواج. ثم يحلم بعد ذلك بالسفر أو الهجرة حتى يستطيع أن يتزوج؛ لأنه فشل في إتمام هذا المشروع بسبب عدم وجود الوظيفة والشقة والدخل الثابت، وهي المشاكل التي تقف دائمًا في وجه الشباب. ثم يرتدُّ إلى الواقع فنعلم أن والده رفض إلْحاقه بالجامعة كي يعمل لديه في المقهى. ثم يسترجع الماضي فنجده دائمًا كان فريسة للأمراض المصرية كالبلهارسيا، حتى نظام التعليم لم يتعلم منه شيئًا؛ لأن ما تعلمه بعض الجمل الجوفاء مثل «محمد يشرب اللبن» و«مصر أم الدنيا» و«الاشتراكية» و«الإصلاح الزراعي» و«الشعر الجاهلي» … إلخ.

---

[١٠١] صلاح متولي، مسرحية «أحلام مصرية جدًّا»، وهي محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة، بما يصاحبها من وثائق وتقارير رقابية، تحت رقم وارد مسرحيات ٤٩ بتاريخ ٢٤ / ٢ / ١٩٨٦. وللمؤلف مسرحيات أخرى، منها: «نقرزان» ١٩٩٢، و«ألعاب مصرية»، و«توهان»، و«إزاز في إزاز» ١٩٩٥.

(١)

(الفصل الأول)

المنظر : صالة منزل متواضع – في صدر المسرح شباك يطل على الشارع في انحى الشعبي – تحته كنبه بلدي مغطاه بالكريتون اورق اللاين وعلى الحائط مسنداين . سجاد بلدي امام في يمين المسرح كنبه بلدي اخرى من نفس النوع – جواربات موزعه الى احدى الغرف رقم (٣) في يسار المسرح . بابين احدهما يودي الى المطبخ (١) والثاني يؤدي إلى الغرفة الاخرى المقابلة (٢)
بين البابين نرى طبليه طعام مركونه على الحائط وعليها مفرشة . وفي أقصى اليسار نرى ماكينة خياطة . برجل عليها بعض القماش . وخلفها على الحائط صورة لشاب داخل برواز . باب الدخول في الشقة من يسار المسرح رقم (٤)

البداية : يوسف يخرج ثائرا من باب (٣) يلبس جلباب أبيض بسفرة سزوع من فوق كتفه . في رجله شبشب بلاستيك بني اللون . منكوش الشعر ..

يوسف : والله لا يمكن أبدا / مستحيل / محدش يقول كده / كفاية انى جرزتم ـــا مقدرش ياعالم . مقدرش .

رفعت : يجري خلفه لا يس يسدله كاملة "... انته دلوقتي بتزعق ليه مش ده كان اتفاقنا .

يوسف : كان اتفاقنا وانا رجعت فيه . مش عايز تقول كده . عايز تقول أن انا راجل مستدوش كلمة .. قول ..

رفعت : ماقدرش ياعم .. والله ماقصد ..

يوسف : ولا تقصد .. وعلى العموم انا مش عمك . احنا اتفقنا على اسم باسيس رفعت . انته يادوب خطيب بنتي ..

رفعت : انته عارف ان كتب الكتاب والدخله الخميس الجاي – يعني مافيش وقت ..

يوسف : يوضه مش حالاتنم . اجرة المنجد . والله ما انا دافع حاجة . اجيب منين .

رفعت : ياعم يوسف .. أنا كمان

يوسف : ايه ياعني حكاية عس دي . ايه .. عس .. عس .. جك عد' الديب مش لما نشوف حانتفق والا – لأ ..

رفعت : أنا ماعمتش حاجة . محدش عمايا حاجة ..

يوسف : وانته من امتى عمات حاجة . انته حلتك ايه غير ماهيتك . احنا قلنا دا هات اللي ماتقدرشي عليه ..

رفعت : ماهو .. ماهو الحال من بعضه يا .. ياأستاذ يوسف .. نبقى نتلم ونساعد بعض ويادار ادخلك شر ..

يوسف : ولا .. يدخلها . هو فيه شر أكثر من كده ..

رفعت : حضرتك تقصد ايه ..

الصفحة الأولى من مخطوطة المسرحية.

ثم يتعرض بعد ذلك إلى الإعلانات في التليفزيون، التي تهتم بالشقق التمليك، ومعظم الشباب لا يجدون غرفة فوق السطوح، وإعلانات البنوك والعطور والأغذية الفاخرة ... إلخ. وأخيرًا يستيقظ «سرحان» ويقرِّر ألَّا يحلم مرة أخرى، ويصمِّم على مواجهة الواقع. ولكننا نجده يتثاءب مرة أخرى ويعود إلى النوم.



بسم الله الرحمن الرحيم

جمعية نادي المسرح

السيد / الأستاذ مدير الرقابة على المصنفات الفنية

تحية واحترام وبعد

أرسل لسيادتكم طيه عدد ( ) من نص المونودراما (أحلام مصرية جدا) تأليف الهاوي / صلاح متولي وإخراج هارون ... للاشتراك بها في مسابقة (المونودراما) بالمهرجان الأول لفنون المسرح ببورسعيد.

برجاء التكرم بعد الاطلاع موافاتنا بالتصديق اللازم على عرضه بين العروض المقدمة من هواة المسرح ببورسعيد.

وتفضلوا سيادتكم بقبول وافر الشكر والاحترام

الأمين العام للمهرجان

صورة طلب الترخيص.

وفي يوم ١٩٨٦/٢/٢٦ كتبت الرقيبة «إيناس إبراهيم محفوظ أحمد» تقريرًا برفض الترخيص، قالت فيه: «... من قراءتنا لمسرحية «أحلام مصرية جدًّا» نرى أن المسرحية نقدية سياسية بشكل مباشر، تمس السياسة وبعض الأجهزة الحساسة كذلك تتعارض مع الدِّين وتتعرَّض لشخصيات هامة بشكل غير لائق ... ولذا أرى رفض المسرحية؛ حيث إن لها خطورة كبيرة ومن شأنها إحداث بلبلة في هذا الوقت العصيب الذي نمر به.»

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع:

الرأي:

وهذا التقرير رغم ما فيه من موانع رقابية حدَّدتْها الرقيبة، ورفضتِ النص بسببها، إلا أنها لم توضِّح هل ما جاء بالمسرحية حقيقي أو لا؟ وهل المؤلف مُحِقٌّ بتعرُّضه لهذه المشاكل المزمنة عند الشباب في هذه الفترة أو لا؟ فرسالة المسرح والفن الإبداعي بصورة عامة، هي إظهار الواقع بصورة فنية للجمهور، وعدم تعتيم وتغييب الواقع بالنسبة له.

وفي يوم ١٩٨٦/٣/٤ كتبت الرقيبة «نجلاء الكاشف» تقريرًا برفض المسرحية أيضًا، قالت فيه: «... مسرحية ... تحمل بين طيات صفحاتها القليلة مضمونًا يُعرِّض بنظام الدولة وبالنظام الأمريكي الذي تربطنا وإياه مصالح وعلاقات صداقة مما يستوجب معه رفض هذه المسرحية حرصًا على النظام العام ومصالح الدولة العليا.»

بسم الله الرحمن الرحيم

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع:

ونحن نتعجَّب من هذا التقرير؛ فمواضع تعرُّض المسرحية للنظام الأمريكي كان من خلال هذا القول: «والآن مع برامج الأسبوع؛ السبت: فيلم أمريكاني ومسلسل أمريكاني، والأحد: السهرة فرنساوي إخراج فرنساوي، والإثنين: برضه أمريكاني، التلات: الراجل الأمريكاني الفزدقي، الأربعاء: فيلم رعاة البقر، الخميس: السهرة مع الفيلم العربي

«الصباع القاتل».»[١٠٢] أيْ إن المسرحية تعرَّضتْ للغزْوِ الثقافي والإعلامي للأفلام الأمريكية لشاشة التليفزيون المصري. فهل هذا القول يمس النظام الأمريكي، ويعكر صفو مصالحنا معه؟!

وفي يوم ٥ / ٣ / ١٩٨٦[١٠٣] كتب الرقيب «فتحي عمران» تقريرًا بالموافقة على الترخيص، قال فيه: «... [المسرحية] تدور حول أحلام شاب مصري يُعاني من أزمة الضياع في ظل ظروفه الصعبة ... فهي أحلام تُراوِد الكثير من الشبان في مقتبل حياتهم العملية؛ حيث لم يستطيعوا تحقيق أحلامهم بالشكل المنشود. ولا مانع من الترخيص بها للعرض لمدة ليلة واحدة تقتصر على النُّقَّاد مع الالْتِزام بالحذف المشار إليه في صفحات ١، ٢، ٣.»

---

[١٠٢] المسرحية، ص٣.

[١٠٣] ونحن نشك في تاريخ تقديم هذا التقرير؛ لأن الرقيب أرَّخ له بتاريخ ٥ / ٣ / ١٩٨٦، وأشَّرتِ الرقيبة الأولى «شكرية السيد» عليه بالنظر في ٤ / ٣ / ١٩٨٦. وعلى ذلك فمِن المؤكَّد أن الرقيب كتبه وقدَّمه للإدارة في يوم ٤ / ٣ / ١٩٨٦ أو قبلَه.

وهذا التقرير رغم موافقة الرقيب ظاهريًّا على النص، إلا أنه قام برفض النص — في نفس الوقت — بصورة خفِيَّة. فتحديده بعرض النص أمام النقاد فقط، دون العرض على جمهور المهرجان، هو رفض للنص في حدِّ ذاته. فرسالة هذا النص تكتمل بعرضه على الشباب حتى يطَّلعوا على حقيقة مشاكلهم، وكيف يمكن التغلُّب عليها.

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع:

أما مواضع الحذف، فتمثَّلَتْ في [ص١] في قول سرحان: «أنا سرحان المصري رئيس الجمهورية الاشتراكية الرأسمالية الإمبريالية.» وهذا القول من الممكن تفسيره — من قِبَل الرقابة — على أنه تعريض برئيس جمهوريتنا. وأيضًا في قوله: «والله كانت متغطية ببطانية صوف المحلة وارد هونج كونج.» وهذا القول يُشِير بأن مصانع الغزل والنسج بالمحلة الكبرى أصبحتْ تستورد من الخارج بدلًا من أن تُنتِج البطاطين المصرية، مع ملاحظة أن هذا القول فيه شيء من الحقيقة في مجال البطاطين على وجه الخصوص. وأيضًا قول سرحان: «فلتنتهِ الثقافة الرفيعة التي لا تَجِد تطبيقًا.» وهذا القول من خلال وجهة نظر الشباب صحيح. فكيف يقتنع الشاب بالشعارات، وهو لا يجد التطبيق العملي لها في حياته؟ وفي [ص٢] تَمثَّل الحذف في قول سرحان: «الجيش تهريج منظَّم.» وهذا القول نتَّفِق مع الرقيب على حذفه. وأيضًا نتَّفِق معه على الحذف في [ص٣] لأنه يروي قصة شاب اغتصب أمَّه وهو لا يعلم صلة قرابتها له.

وفي يوم ٠٠ / ٣ / ١٩٨٦[١٠٤] كتبت الرقيبة «فايزة الجندي» تقريرًا برفض الترخيص، قالت فيه: ««أحلام مصرية جدًّا» هي أحلام حاقدة لمؤلف مريض بالحقد، يركِّز على كل ما هو سلبي ... أرى رفض الترخيص بأداء نص «أحلام مصرية جدًّا»؛ إذ إنها تتعارض مع القيم والأخلاق المصرية والنظام العام.»

والرقيبة في هذا التقرير، قد حكمت على المؤلف بأنه مريض بالوهم، قبل أن تحكم على النص. وإذا كانت قد رأتْ أن المؤلف ركز على السلبيات فقط، فهذا من حقه، فالإيجابيات موجودة ومعروفة، وهي من الأشياء الواجب تواجُدُها، إنما المهم معرفة السلبيات وكيفية إيجاد الحلول الإيجابية لها. وبهذا المنطق كان يجب على الرقيبة النظر في تقييم النص رقابيًّا. وهذا القول ينطبق أيضًا على تقرير الرقيبة «فادية محمود بغدادي»، التي كتبت تقريرًا بالرفض أيضًا — بدون تاريخ — قالت فيه: «... أرى عدم التصريح بهذا النص فهو يعرض لنا سلبيات المجتمع بصورة تُثِير النفوس وتملؤها بالضيق والحقد؛ ولذا أرى عدم التصريح بهذا النص.»

[١٠٤] ومن الملاحظ أن الرقيبة عندما أرَّختْ هذا التقرير تركت خانة اليوم بلا رقم وكتبتِ التاريخ هكذا ٠٠ / ٣ / ١٩٨٦. ومن المرجَّح أن الرقيبة كتبتْ تقريرَها قبل يوم ٤ / ٣ / ١٩٨٦ لأن الرقيبة الأولى «شكرية السيد» أشَّرت عليه بالنظر في يوم ٤ / ٣ / ١٩٨٦.

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب: [illegible]

اسم المسرحية: [illegible]

اسم المؤلف: [illegible]

اسم الفرقة: [illegible]

الموضوع:

[illegible]

وفي ١/ ٤/ ١٩٨٦ وافق مدير الإدارة على الرفض، مسايرًا معظم الرقباء على رفضهم، وعلى عدم إظهار مشاكل الشباب أمام الجمهور. وهكذا رفضت الرقابة إظهار مشاكل الشباب في هذه الفترة، بدلًا من إظهارها وعرضها علينا، لنحاول التغلب عليها. وكأن الرقابة تريد تقديم الإسفاف للشباب، بدلًا من تقديم الأعمال الجادة المفيدة لهم.

مسرحية «معاملة سيئة» ١٩٨٦، لمحمد محمود هندي

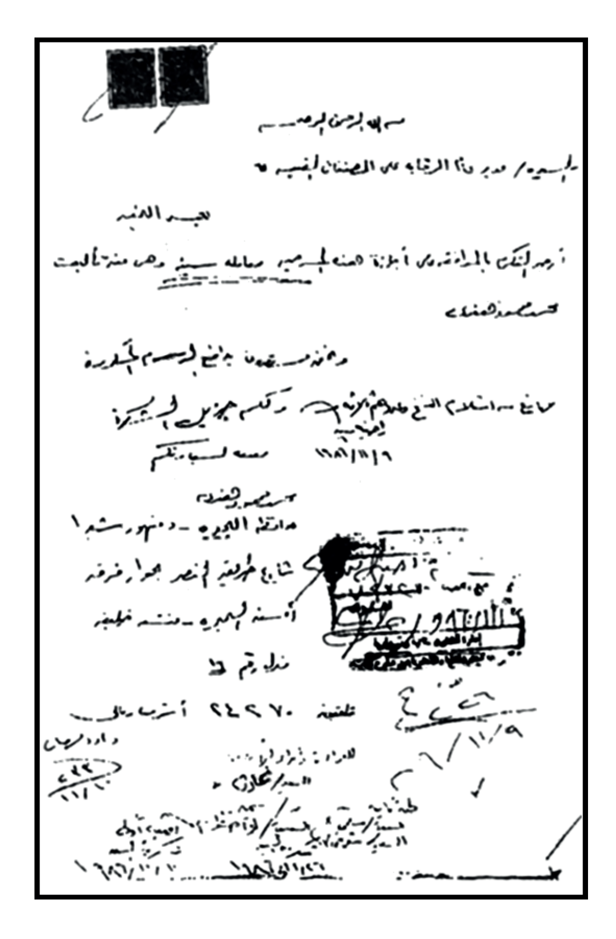
تقدَّم محمد محمود هندي مؤلف مسرحية «معاملة سيئة»[١٠٥] في يوم ٩ / ١١ / ١٩٨٦ بطلب للرقابة، من أجْل الترخيص له بالمسرحية.

والمسرحية تدور حول الصديقين «أحمد» و«حسن». فالأول يعول — بعد موت والده — أسرة مكوَّنة من أمٍّ وأختين. الكبرى «آمال» الطالبة، والصغرى «فردوس» المصابة بشلل الأطفال. والآخَر «حسن» عامل بسيط، يحب «ليلى» التي تعيش في شقاء دائم مع أمها وزوج أمها المخمور دائمًا. وتضيق الحياة بالصديقين فيُصمِّما على السفر إلى إحدى الدول العربية، من أجْل المال اللازم لزواج «حسن» من «ليلى» وإنقاذها من الشقاء، وأيضًا لعلاج «فردوس» أخت أحمد، ومساعدة أمِّه وأخته «آمال» لاستكمال دراستها. وما إنْ تَطَأ أقدامهما مطار الدولة العربية حتى تستقبلهما المتاعب والمصاعب، سواء من شرطة المطار أو من أهل البلد. ويستمر بحثُهُما عن العمل دون جدوى، وعندما يخرجان من قسم الشرطة بسبب تجنِّي أهل البلد عليهما، نجدهما يدخلانه مرة أخرى بتهمة جديدة … وهكذا. وفي كل مرة يلعنان اليوم الذي فكَّرا فيه أن يتركا مصر. وفي يوم ما يتقابلان مع «مصطفى» وهو جارهما في مصر، فيفرحا عندما يعرض عليهما العمل معه. ومن سياق الحوار نعلم أنه يريد منهما أن ينضما إلى الحزب، من أجْل الحرب، ولا مانع من أن يدخلا الحرب أيضًا. ولكن «أحمد» يرفض هذا العرض، ويقتنع بالرفض أيضًا «حسن» لوجود شبهة التجسس في العمل. وفي اليوم التالي وهما سائران تَقِف سيارة وينزل منها أحد المخمورين، ويُطلِق الرصاص على «حسن» ويفر هاربًا وسط ذهول «أحمد». وفي المستشفى يلفظ «حسن» أنفاسَه الأخيرة، ويعود «أحمد» إلى مصر وهو مقتنع كل الاقتناع بالعمل في مصر وعلى أرضها، ويوجِّه حديثَه للجمهور — كختام للمسرحية — قائلًا: «صدقوني ممكن نبني مصر بسواعدنا وأيدينا وبشبابها وبرجالها وبأطفالها وبنسائها … صحيح إن إحنا في أزمة دلوقت، بس فرج ربنا قريب وده بيرجع إلى إيمانَّا والعبادة لله ونحط قلبنا على قلب بعض … ونبني مصر.»[١٠٦]

---

[١٠٥] محمد محمود هندي، مسرحية «معاملة سيئة»، وهي محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة، بما يصاحبها من وثائق وتقارير رقابية، تحت رقم وارد مسرحيات ٢٣٣ بتاريخ ١٠ / ١١ / ١٩٨٦.

[١٠٦] المسرحية، الفصل الثالث، ص٢٤.



بسم الله الرحمن الرحيم

السيد/ مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية

تحية طيبة

١٩٨٦/١١/٩

محافظة البحيرة - دمنهور

طلب الترخيص.

وفي يوم ١٩ / ١١ / ١٩٨٦ كتب الرقيب «عادل أحمد عيسى» تقريرًا بالموافقة على الترخيص، قال فيه: «... المسرحية تُظهِر سُوءَ المعاملة التي يَلقَاها المصريون في الخارج وضياع حقوقهم وتدعو الشباب إلى ضرورة البقاء في مصر والعمل على الارتقاء بها إلى أعلى المستويات، وعلى ذلك أرى لا مانع من التصريح بهذه المسرحية، بعد حذف الملاحظات الآتية: ص٤، ٥، ٦، ٩، ١٢، ١٣، ٢١، ٢٢، ٢٨، ٣٦.»

تابع التقرير

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع: تقرير

الرأي:

ومواضع الحذف في هذا التقرير تمثَّلَتْ في تهكُّم «حسن» على الدولار الأمريكي، وصورة جورج واشنطون، والبيت الأبيض، ونساء أمريكا، هذا بالإضافة إلى ألفاظ السباب من قِبَل شرطة مطار البلد العربي في حق مصر والمصريين.

وفي يوم ٣٠ / ١١ / ١٩٨٦ كتبتِ الرقيبة «سلمى عبد القادر فخري» تقريرًا برفض الترخيص، قالت فيه: «... تصوِّر المسرحية العرب في صورة سيئة. أرى عدم الترخيص بعرض المسرحية للأسباب الآتية: (١) تُسيء المسرحية للدول العربية التي تُحسِن معاملة المصريين. (٢) تصور عداء سافر بين العرب والمصريين، وهذا غير حقيقي. (٣) المنظَّمة التي تتكون من المصريين في الدول العربية تعني شبكة تجسس، وهذا يسيء للمصريين.»

ونحن نختلف مع الرقيبة في أسباب رفضها؛ لأن بعض البلاد العربية كانتْ لا تُحسِن معاملة المصريين، وبالأخص العمالة غير المؤهَّلة، في تلك الفترة — وهي فترة انقطعتْ فيها معظم العلاقات المصرية العربية بسبب مبادرة السلام مع إسرائيل. وهذا القول ينطبق أيضًا على السبب الثاني في الرفض. أما السبب الثالث فقد قامت الرقيبة بتعميمه، وتغافلت عن النموذج الشاذ في المسرحية، وهو «مصطفى» الذي يُجنِّد بعض المصريين للحرب مع الدولة العربية. ومن الممكن وجود مثل هذا النموذج الشاذ، فمعظم الجواسيس من المصريين، تم تجنيدهم خارج الحدود المصرية، أيْ إن هذا النموذج وارد في الحقيقة. أما أنْ تُعمِّم الرقيبة هذا النموذج لينطبق على جميع المصريين العاملين بالخارج، فهذا أمر غير مستساغ!

وقبل يوم ١ / ١٢ / ١٩٨٦[١٠٧] كتب الرقيب «شوقي شحاتة» تقريرًا برفض المسرحية أيضًا، قال فيه: «... ولما كان النص يقتصر على عرض بعض المآسي التي يُعانِي منها الناس في الحياة بصورة مبالغة ويتعرَّض لمعاناة أبناء الوطن الذين يسافرون إلى البلاد العربية الشقيقة بحثًا عن الثروة والمال وما يلاقونه هناك من ألوان العذاب والمشقة والمهانة بصورة تتجافَى عن الحقيقة والواقع مع كثرة الألفاظ والعبارات الخارجة؛ لذا أرى عدم الترخيص بالنص.»

[١٠٧] لأن الرقيبة الأولى «شكرية السيد» أشَّرت بالنظر على هذا التقرير في يوم ١ / ١٢ / ١٩٨٦.

وهذا التقرير يعتبر صورة متكرِّرة من التقرير السابق، إلا أن الرقيب لم يوضح مخالفة المسرحية لحقيقة معاملة المصريين في الدول العربية، فلم يأتِ بنماذج أو مواضع لتبرير رأيه هذا. أما العبارات الخارجة — وهي قليلة جدًّا — فقلم الرقيب موجود للشطب، ولا نعلم لماذا لم يستغلَّه؟!

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب [illegible]

اسم المسرحية [illegible]

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع :

[illegible]

وقبل يوم ١٩٨٦/١٢/١[١٠٨] أيضًا كتبتِ الرقيبة «لواحظ عبد المقصود» تقريرًا برفْض الترخيص، قالت فيه: «... تناقش أحداث المسرحية؛ أولًا: ما تُلاقِيه الأسرة التي تتزوَّج فيها الأم بعد وفاة زوجها من ضياع وتفكُّك. ثانيًا: تُصوِّر أحداث المسرحية ما يُلاقيه الشاب المصري الذي يذهب للعمل في البلاد العربية من تعذيب وتنكيل وإهدار للكرامة، ولكن هذا في صورة مبالَغ فيها كثيرًا، الأمر الذي يزيد من توسيع الهُوَّة بين مصر والبلاد العربية في الوقت الذي يجب أن تتضافر فيه الجهود لِلَمِّ الشمل ولَئْمِ الجرح حتى تصبح الأمة العربية قوة واحدة ينتصر بها الإسلام والمسلمون. وهذه الصورة تتضح في ص٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ٢٨ كما أن المسرحية تُصوِّر اشتراك معظم المصريين الذين يعملون في البلاد العربية بأنهم خائنون لبلدهم جريًا وراء المال، وهذا منافي للحقيقة؛ لأن المصري أكثر ما يكون انتماء لوطنه أثناء الغربة، وهذه الصورة تتضح في ص٣٠، ٣١، ٣٢. وأمام كل هذه الصور السابقة أرى عدم عرض هذه المسرحية.»

وإذا أردنا مناقشة أسباب الرفض في هذا التقرير، سنجد أن السبب الأول لا حق للرقيبة في اعتماده! فما الضرر من تصوير تفكك الأسرة المصرية بعد زواج الأم من رجل آخَر بعد زوجها الأول؟ فهناك معالجات درامية كثيرة عالجت هذه المشكلة، ومن حق المؤلف أن يستغل هذه المشكلة في مسرحيته؛ لأنها ستكون الدافع الأول في سفر «حسن» للخارج لإيجاد الحل المناسب لها.

أما السبب الثاني، فالرقيبة تؤكِّد على أن تصوير إهانة العمالة المصرية من قِبَل الأشقاء العرب مبالَغ فيها. ونحن نرى أن المؤلف قام بتصوير الحقيقة كاملة، مهما حاولنا إغفالها. بل إن مسرحية «على الرصيف/ع الرصيف»[١٠٩] لنهاد جاد — وعنوانها الأصلي «محطة الأتوبيس»[١١٠] — قد تناولتْ هذا الموضوع بشكل أكبر، وهجوم أشد على

[١٠٨] لأن الرقيبة الأولى «شكرية السيد» أشَّرت بالنظر على هذا التقرير في يوم ١٩٨٦/١٢/١.

[١٠٩] للمزيد عن مسرحية «على الرصيف»، انظر: مجلة «المسرح»، عدد ١، مارس ١٩٨٧، ص٨٩، ٩٠، ٩١، وأيضًا: مجلة «القاهرة»، عدد ٦٢، في ١٩٨٧/٨/١٥، من ص٧٦ إلى ص٨٠.

[١١٠] ولكن الرقيبة «نعيمة حمدي»، التي أجازت النص، تؤكِّد أن اسمها الأصلي كان «اللي سرقوا مصر»، ومن الطريف أن الرقابة وقتَها لم تعترض على موضوعها أو ما بها من تجاوزات رقابية بقدْر اعتراضها على الاسم. راجع:، «ندوة المسرح والرقابة» التي أقامها «المركز القومي للمسرح والموسيقى» في قاعة عبد الرحيم الزرقاني بالمسرح القومي في يوم الخميس الموافق ١٩٩٤/٦/٣٠، تفريغ الندوة المحفوظ بالمركز، ص٩.

معاملة المصريين في الخارج. وبالرغم من ذلك فقد حصلت على الترخيص، ومُثِّلت على المسرح بعد شهور قليلة من تقديم مسرحية «معاملة سيئة» للرقابة.

أما قول الرقيبة: «إن المسرحية تُصوِّر اشتراك معظم المصريين الذين يعملون في البلاد العربية بأنهم خائنون لبلدهم جريًا وراء المال.» فهذا القول به تعميم بالنسبة لشخصية «مصطفى». فقد أخذتْ هذا النموذج الشاذ وعمَّمتْه على باقي العمالة المصرية في الدول العربية. هذا بالإضافة إلى عدم وجود مثل هذا المعنى في المسرحية، إلا إذا أخذنا بتعميم الرقيبة.

وبقراءة المسرحية نجد أن الرقيبة حاولت تعميم هذا المعنى الشاذ من أجْل إخفاء حقيقة واقعية حدثت بالفعل، تمثَّلتْ في مقتل الكثير من المصريين بدولة العراق — في تلك الفترة — دون معرفة الأسباب، وهذه الحقيقة جاءت في الحوار الآتي الذي يدور حول الحرب العراقية الإيرانية:

حسن: طب اشمعنا المصريين ... اللي بيدخلوها بس؟

مصطفى: علشان المصريين جدعان ورجالة.

أحمد: ليه بيخدوهم يحاربوا على الجبهة والا إيه؟

مصطفى: حلو الكلام، أديك قربت تفهم ... وعلشان كده أنا حأقول لكم الحقيقة ... زي ما تقول بيجندوا المصريين.

أحمد: مش حرام عليك يا مصطفى ... تعمل كده في ولاد بلدك؟ ... طب اتقي الله يا أخي! ... دا حتى ربنا ما يسبكش.

مصطفى: هو أنا عملت فيهم حاجة بطَّالة؟ ... دا أنا حتى بشغَّلهم أحسن ما هما متلقحين كده، يبقى ده حاجة بطالة؟

حسن: وما بتقلش على ده حاجة بطالة؟ دا أنت بترميهم في الهلاك يا راجل! دا أنت على كده بتكره مصر.

أحمد: أتاري كل يوم والتاني ... المصريين بتموت ... دا حته ذنب الناس كلها في رقبتك يا أخي!

مصطفى: يا عم، حد عارف حاجة؟ ... أهو إللي بيموت في الحرب ... وبيتأسر في الحرب ... بيبعتوا للسفارة إنه مات في حادث وخلاص ... وبتعدِّي، يعني هما بيحققوا في حاجة؟

أحمد: إخص عليك! ... روح يا شيخ ربنا ينتقم منك! ... زي ما بتحرق قلب أهل الناس دول على أولادهم ... دا أنت طلعت مفتري!

حسن: على العموم شكرًا على الشاي ... وروح يا عم الله يسهل عليك، أنت من طريق وإحنا من طريق ... ربنا يكفينا شرك ... دي مصر ما تستحقش الخيانة من ابن بلدها ... مش كفاية أهل البلد بيكرهوا المصريين ... جي أنت كمان تغرقهم.[١١١]

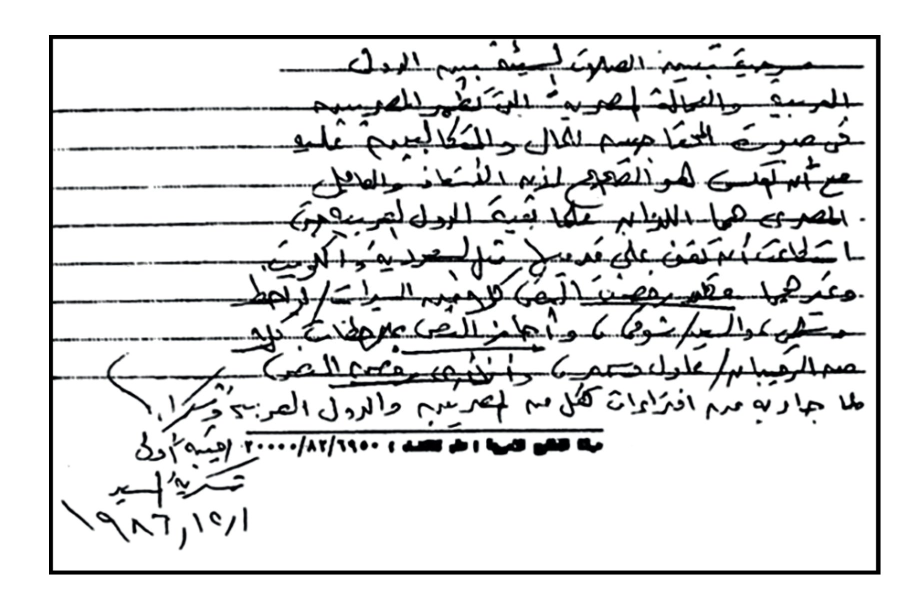
---

[١١١] المسرحية، الفصل الثالث، ص١٧.

وهذا الحوار يدل على صواب رأينا، في أن الرقيبة قامتْ بتعميم النموذج الشاذ على باقي المصريين، هذا فضلًا عن محاولتها لإخفاء موضوع مقتل المصريين بالعراق، دون معرفة الأسباب، وهي حقيقة واقعية حدثت بالعراق في تلك الفترة.

وقبل يوم ١٩٨٦/١٢/١[١١٢] أيضًا كتب الرقيب «سمير رشدي عطا» تقريرًا بالموافقة على الترخيص، قال فيه: «... إنها مسرحية تُعطِي صورة على معاملة الأشِقَّاء العرب للمصريين وإهدار كرامة المصري من أجْل المال، ولا مانع من الترخيص بها، ولكن بعد حذف الملاحظات الآتية: ص٤، ٥، ٦، ٨، ٩، ١٢، ١٣، ١٨، ٢٠، ٢١.»

ويلاحظ أن هذا التقرير يؤكِّد نفس المعنى، الذي بسببه رفض الرقباء السابقون النص، رغم أنه نفس السبب الذي اعتمد عليه الرقيب «سمير رشدي» للترخيص بالنص. وهذا يدل على أن الرقباء الرافضين قاموا بالرفض اجتهادًا دون النظر بشيء من التروِّي في النص، أو الفحص الدقيق له. أما مواضع الحذف، فقد انحصرت في ألفاظ السباب، والألفاظ المُهينة من قِبَل شرطة المطار، أو شرطة الأقسام داخل الدولة العربية للعمالة المصرية، كما هو واضح في صفحات تقريره.


لما جاء به من افتراءات لكل من المصريين والدول العربية

٢٠٠٠٠/٨٢/٦٩٥٠

رقيبة أولى
شكرية السيد
١٩٨٦/١٢/١

---

[١١٢] لأن الرقيبة الأولى «شكرية السيد» أشَّرت بالنظر على هذا التقرير في يوم ١٩٨٦/١٢/١.

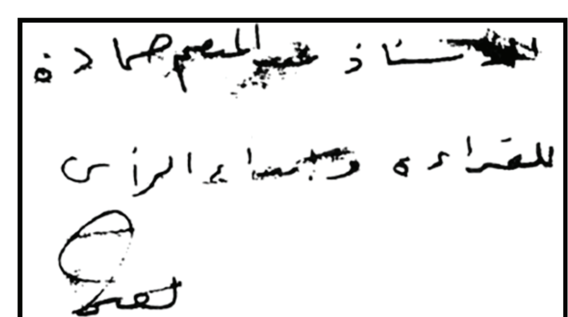
وفي ١/ ١٢/ ١٩٨٦ أشَّرتِ الرقيبة الأولى «شكرية السيد» بتأشيرة أسفل التقرير السابق، قالت فيها: «مسرحية تُبيِّن الصِّلات السيِّئة بين الدول العربية والعمالة المصرية التي تُظهِر المصريين في صورة المحتاجين للمال والمتكالبين عليه مع أن العكس هو الصحيح؛ لأن الأستاذ والعامل المصري هما اللذان علَّما بقية الدول العربية حتى استطاعت أن تَقِف على قدمَيْها مثل السعودية والكويت وغيرهما ... وأنا أرى رفض النص لما جاء به من افتراءات لكل من المصريين والدول العربية.»

ونحن نؤكد أن الرقيبة، قامت بالخلط بين الماضي والحاضر. فالحاضر يقول إن المصري — في تلك الفترة — كان في احتياج شديد للمال، ومازال هذا الاحتياج موجودًا إلى يومنا هذا. أما الأستاذ والعامل وفضْلُهما على الدول العربية، فهي حقائق تاريخية، ولكن للأسف لم يؤخذ بها في وقتنا الحاضر، وبالأخص بالنسبة للدول العربية، التي تحاول طمس هذه الحقيقة، وعدم الاعتراف بها إلا في المحافل الرسمية فقط، وفي وسائل الإعلام من باب المجاملة فقط. وهذا هو الواقع، الذي حاولت المسرحية إثباته، ولكن الرقابة لم تفهم هذا المعنى.

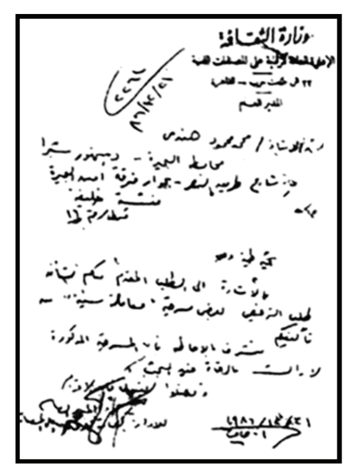
وخلف التقرير السابق — تقرير الرقيب سمير رشدي عطا — جاءت تأشيرة مدير إدارة الرقابة على المسرحيات، الذي قال فيها: «… وأرى أنه حين يتعرض نص للعلاقات بين الشعب المصري والشعوب العربية يجب ألَّا ينزلق إلى متاهات الدعايات المغرضة أو التجارب الفردية — إن أكثر من مليون مصري يعمل في الدول العربية وفي غيرها ويلقَوْن معاملة متساوية مع غيرهم من العاملين بها، بل ويتساوَوْن مع أبناء الوطن في كثير من هذه الدول في نظام العاملين، إن هذا الباب يجب ألَّا يُفتَح على مصراعَيْه إلا لَمن يناقش القضايا بشكل قومي جاد ينفع الجميع وبمستوًى مِن الأسلوب والحوار راقٍ يناسب أهمية المجال؛ لكل ذلك أرى اعتماد رفض الترخيص بالنص.» ويؤشِّر أخيرًا المدير العام على التأشيرة السابقة، بقوله: «يُعتَمَد المنع لتعارضها مع السياسة العامة للدولة والنظام العام.»

ومدير الرقابة هنا، يتحدث بما هو غير حقيقي. فمِن أين أتَى له بأن المصريين يتساوَوْن في الحقوق مع أبناء الدول العربية، وهم في الغربة. فلو سَأَلَ أيَّ مصري سافر وتغرَّب وعمل في هذه الدول، سيعلم أن المصري يُعامَل على أنه أجنبي منذ وصوله إلى مطار هذه الدول، عندما يرى أن هناك بعض الأماكن لإنهاء إجراءات السفر والوصول خاصة فقط بأبناء الدولة العربية، وأماكن أخرى للأجانب يَقِف هو فيها باعتباره مصري (أجنبي). فما بالُنا عندما يدخل إلى أرض هذه الدولة ويعمل بها؟! أما محاولة الرقيب لإقناعنا بأن تجربة «حسن» و«أحمد» تجربة فردية، فهذا غير حقيقي؛ لأنها تعتبر تجربة عامة يمر بها معظم العاملين من المصريين في الدول العربية.

وفي نهاية ديسمبر ١٩٨٦ طلب المدير العام — بصورة كتابية[١١٣] — من الأستاذ «عبد المنعم حمادة» قراءة المسرحية وإبداء الرأي فيها.



الأستاذ عبد المنعم حمادة
للقراءة وإبداء الرأي



وزارة الثقافة

ولعل في هذا الطلب ما يؤكد على عدم اقتناع الرقابة بالرفض الذي اعتمدتْه أخيرًا، وفي يوم ٥ / ١ / ١٩٨٧ كتب عبد المنعم حمادة تقريره، قائلًا: «… وأرى أن المسرحية بهذا التناوُل مرفوضة للأسباب التالية:

(١) إن المؤلف قد اختار نموذجين مسيئين للمصريين ولمصر في الداخل والخارج؛ فزَوْج الأم يعتدي على ابنة زوجته ويغتصبها والأم تقوم بقتْله انتقامًا لابنتها وتدخل السجن. وهي جزئية مقحمة ومسيئة، ولا ضرورة فنية لها؛ حيث إن المؤلف يناقش قضية حسَّاسة وهي قضية العاملين المصريين في البلاد العربية، فأية ضرورة تلك التي

---

[١١٣] فضمن أوراق ووثائق الرقابة المرفقة مع المسرحية، وجدنا ورقة صغيرة، وهي الورقة المنشورة، بها هذه العبارة: «الأستاذ عبد المنعم حمادة للقراءة وإبداء الرأي.» وموقَّعة من قِبَل المدير العام. ونحن نظن أن هذه الورقة كُتبت ما بين يوم ٢١ / ١٢ / ١٩٨٦، وهو اليوم التي أَرسلَتْ فيه الرقابة خطابًا إلى المؤلف تُخبِره بأن مسرحيته لا زالت قيد البحث، ويوم ٥ / ١ / ١٩٨٧، وهو يوم كتابة الأستاذ عبد المنعم حمادة للتقرير المطلوب منه.

تضطر المؤلف إلى استعراض مثل هذه النماذج السيئة في مسألة تتصل بالعلاقات المصرية العربية؟

(٢) تصرُّفات أحمد وحسن وهما النموذجان المطروحان للعمالة المصرية أقرب ما تكون إلى البلطجة، وأدَّتْ بهما هذه التصرفات إلى دخول السجن وإلى قتْل أحدهما على يد مواطن عربي.

مسرحية «معاملة سيئة»
تأليف: محمد محمود الهندي

المسرحية تتناول بالمعالجة قضية المصريين المعارين للعمل في البلاد العربية وذلك من خلال تجربة شابين مصريين، سافرا إلى إحدى الدول العربية بعد أن ضاقت بهما سبل الرزق في مصر.

ويتعرضان أثناء ذلك لمشاكل ومضايقات تصل إلى قتل أحدهما «حسن» وعودة الآخر «أحمد» إلى مصر.

ويخلص المؤلف إلى الدعوة لعدم ترك الوطن من أجل لقمة العيش لأن في ذلك الذل والهوان.

ونرى أن المسرحية بهذا الشكل مرفوضة للأسباب التالية:

١- أن المؤلف قد اختار نموذجين سيئين للمصريين وللمصر في الداخل والخارج فزوج الأم يعتدي على ابنة زوجته ويغتصبها والأم تقوم بقتله انتقاما لابنتها وتدخل السجن. وهي جزئية مقحمة [illegible] وسيئة ولا ضرورة فنية لها حيث أن المؤلف يناقش قضية حساسة وهي قضية العاملين المصريين في البلاد العربية، فأية ضرورة تلك التي تضطر المؤلف إلى استعراض مثل هذه النماذج السيئة في مسألة تتصل بالعلاقات المصرية العربية.

٢- تصرفات أحمد وحسن وهما النموذجان المطروحان للعمالة المصرية [illegible] أقرب ما تكون إلى البلطجة، وأدت بهما هذه التصرفات إلى دخول السجن وإلى قتل أحدهما على يد مواطن عربي.

٣- إقحام موضوع حرب العراق يسيء إساءة بالغة إلى العلاقات المصرية العراقية ويتعارض مع سياسة الدولة الخارجية في هذا الصدد، ويصور المصريين على صورة مرتزقة يحاربون من أجل المال وليس من أجل قضية قومية يعتقدون بها.

٤- أن المؤلف يهدف في النهاية إلى أن ينفر من السفر إلى الخارج، وهي دعوة غريبة، فالدولة تشجع العمل في الخارج ولكن بضوابط لأن سفر المصريين إلى البلاد العربية يحل مشاكل كثيرة على مستوى الأفراد والدولة، بل إن مدخرات العاملين في الخارج تقوم الآن بدور فعال في حل المشكلة الاقتصادية.

٥- أن تصوير المصريين المعارين على هذا الشكل المهين، يسيء إلى العلاقة مع الدول العربية ولا يمثل الواقع الحقيقي، حتى لو كانت هناك بعض الحوادث الفردية التي يتعرض فيها بعض المصريين إلى متاعب إلا أنها لا تمثل ظاهرة.

١٩٨٧/١١/١٠

(٣) إقحام موضوع حرب العراق يُسيء إساءة بالغة إلى العلاقات المصرية العراقية ويَتَعارَض مع سياسة الدولة الخارجية في هذا الصدد، ويُصوِّر المصريين على صورة مرتزقة يحاربون من أجْل المال وليس من أجل قضية قومية يعتقدون بها.

(٤) إن المؤلف يهدف في النهاية إلى أن ينفِّر من السفر إلى الخارج، وهي دعوة غريبة. فالدولة تشجِّع العمل في الخارج، ولكن بضوابط؛ لأن سفر المصريين إلى البلاد العربية يحل مشاكل كثيرة على مستوى الأفراد والدولة، بل إن مدخرات العاملين في الخارج تقوم الآن بدور فعَّال في حل المشكلة الاقتصادية.

(٥) إن تصوير المصريين المُعارِين على هذا الشكل المهين، يسيء إلى العلاقات مع الدول العربية، ولا يمثِّل الواقع الحقيقي، حتى لو كانت هناك بعض الحالات الفردية التي يتعرَّض فيها بعض المصريين إلى متاعب، إلا أنها لا تمثِّل ظاهرة.»

وأمام قراءة هذا التقرير، نقول — وبكل تأكيد — إن الأستاذ عبد المنعم حمادة لم يَقُم بقراءة المسرحية نهائيًّا، بل اكتفى بقراءة التقارير السابقة، ومن خلالها كتب تقريره هذا. والدليل على ذلك أنه اعترض على إقحام جزئية مقتل والدة «ليلى» لزوجها، بسبب اغتصابه لابنتها. والحقيقة — كما في المسرحية[١١٤] — أن زوج الأم لم يغتصب «ليلى»، بل حاول ذلك، وعندما استغاثت «ليلى» حضرتِ الأم وقامتْ بقتْلِه كي تُنقِذ ابنتَها. أما إقحام هذه الأسرة في المسرحية، فالمؤلف أراد من ورائها تشديد وتراكم المصاعب حول «حسن» ليُفكِّر في السفر، كما بيَّنَّا سابقًا. وهذا تفنيد للسبب الأول من أسباب الرفض.

أما السبب الثاني، فهو دليل دامغ على عدم قراءة المسرحية من قِبَل الرقيب. فقد وصف تصرفات «أحمد» و«حسن» بالبلطجة، ولا نعلم من أين أتى بهذا المعنى الغريب. فتصرفاتهما في المسرحية بكاملها تدل على الطيبة والانكسار، مما يجعل أيَّ قارئ يُشفِق عليهما. أما تجنِّي الرقيب عليهما بقوله: «وأدَّتْ بهما هذه التصرفات إلى دخول السجن.» فهذا غير حقيقي، رغم دخولهما السجن في الدولة العربية أربع مرات. فالمرة الأولى بسبب حديثهما خارج المطار مع بعض المصريين المُرحَّلين بسبب تُهَم ظالمة.[١١٥] وفي المرة الثانية بسبب تجنِّي رجل الشرطة عليهما لأنهما لم يُقدِّما له فروض الطاعة والولاء،

[١١٤] انظر حادثة القتْل في المسرحية، ص٢١، ٢٢.

[١١٥] انظر المسرحية، ص١٢.

من أجْل إذلالهما.[١١٦] وفي المرة الثالثة بسبب تجنِّي الظابط الفلسطيني عليهما بسبب كرهه للمصريين.[١١٧] وفي المرة الرابعة بسبب ذهاب «أحمد» إلى الشرطة للإبلاغ عن مقتل «حسن».[١١٨] فهل هذه التصرفات تُوصَف بالبلطجة كما فهم الرقيب؟ أما موقف مقتل «حسن»، الذي كان بسبب تصرفاته البلطجية — كما توهَّم الرقيب — لا نجد ردًّا عليه أبلغ من ذكره كما جاء بالمسرحية:

حسن: يا أخي مصر هفَّتْ عليَّا ... ووحشوني اللي في مصر.

أحمد: أه يا عقروت! ... قصدك ليلى وحشتك؟ ... إنشاء الله ترجع بالسلامة ونعملك فرح كبير، وأنا اللي حازفك بنفسي.

حسن: تصدق يا أحمد الواحد ... بيتصوَّر الفرح قُدَّام عنيه والناس كتيرة حولينا وأنا وليلى في الوسط.

أحمد: ربنا يقدَّرك وتسعِد ليلى ... المهم حانجيب أكل إيه دلوقت؟ أحسن دا أنا خلاص (ويضع أحمد يده على بطنه).

حسن: أي حاجة نكلها علشان عاوزين نمسك على نفسنا ونرجع رجالة ... ومعانا قرشين كويسين.

أحمد: يالَّه بِينا نجيب أي حاجة ... (يشير أحمد بأصبعه على إحدى السيارات التي توقفت فجأة ونزل منها أحد المواطنين سكران — وبيده مسدس وصوَّبه نحو حسن وأطلق عليه النار في صدره وركب السيارة ولاذ بالفرار).

أحمد: حاسب يا حسن! حاسب يا حسن! خلِّي بالك يا حسن (وهنا يسقط حسن على الأرض بعد أنْ ضُرب بالرصاص غارقًا في دمه فتملَّك أحمد الغضب والصرع والصراخ) الْحقوني يا ناس يا هوه! ... واحد يطلب الإسعاف يا ناس! (وهنا يمزق أحمد قميصه ... ويسد الجرح لحسن وينهال في البكاء والصراخ ... وبعد قليل تأتي سيارة الإسعاف ويُنقَل حسن إلى المستشفى).[١١٩]

---

[١١٦] انظر المسرحية، ص٢٦.

[١١٧] انظر المسرحية، ص٢٨.

[١١٨] انظر المسرحية، الفصل الثاني، ص٢١، ٢٢.

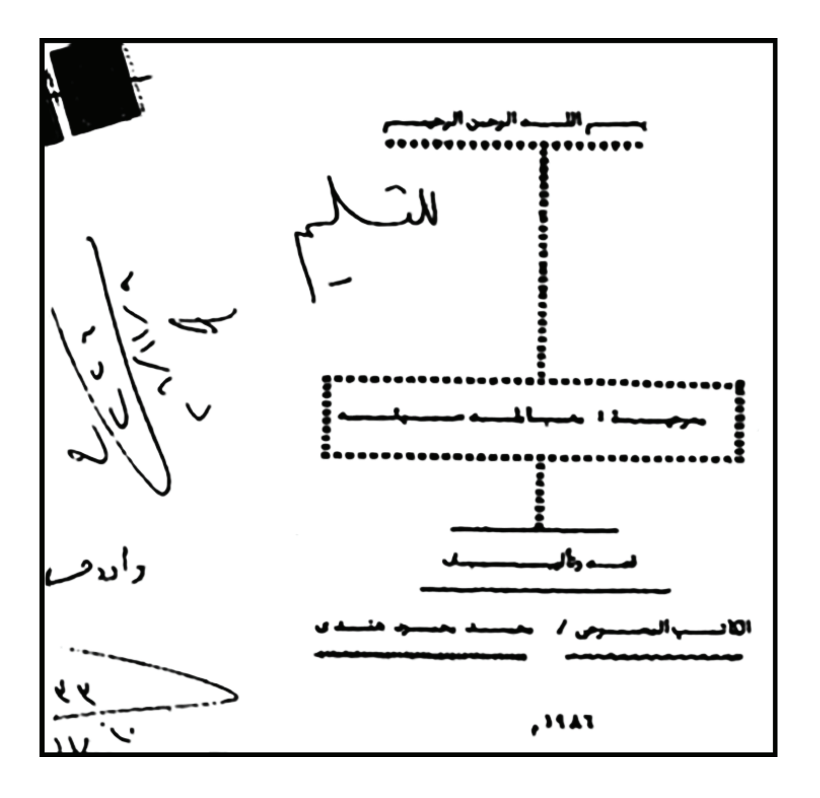
[١١٩] المسرحية، ص١٨، ١٩.

فهل في هذا المشهد ما يدلُّ على أنَّ القتْل جاء بسبب تصرفات البلطجة من قِبَل «أحمد» أو «حسن» كما قال الرقيب؟!

أما السبب الثالث من أسباب الرفض، فقد تمثَّل في إقحام موضوع حرب العراق في المسرحية. ونقول للرقيب إن إقحام هذا الموضوع ضروري؛ لأن الحرب كانت تشغل الرأي العام العربي والعالمي في ذلك الوقت، ومن حق المؤلف استغلاله في مسرحيته؛ لأن أحداث المسرحية حدثت بدولة العراق، وإن كان المؤلف لم يُصرِّح باسمها في المسرحية. ولكن هناك دلائل كثيرة بالمسرحية تؤكد أن «حسن» و«أحمد» سافرا إلى العراق. فالحديث عن حرب الدولة العربية مع غيرها، يدل على أنها الحرب العراقية الإيرانية، إذا وضعنا في الحسبان زمن كتابة المسرحية، وزمن الحرب. أيضًا نظام سفر المصريين بدون عقود عمل، يؤكد أنها دولة العراق، فهي الدولة الوحيدة — في تلك الفترة — التي يُسمح للمصريين بالسفر إليها بدون عقود عمل. هذا بالإضافة إلى الحديث عن الدخول في الحزب الحاكم، وشرب الخمر جهرًا في الشوارع، وحمل المدنيين للسلاح واستخدامهم له وهم مخمورون، وموت المصريين وإرسالهم إلى السفارة دون معرفة أسباب الوفاة، واللهجة العراقية من قِبَل أهل العراق بالمسرحية، وعملة العراق الدينار ... إلخ. كل هذا يؤكد على أن الدولة العربية المعنية في المسرحية، هي العراق. فكيف لا يستخدم المؤلف موضوع الحرب العراقية في مسرحيته، وهو يتحدث عن العراق في ذلك الوقت؟

والسبب الرابع أيضًا، يدل على عدم فهْم الرقيب لما تهدف إليه المسرحية، فقد قال: إن المسرحية تهدف إلى التنفير من السفر. والحقيقة أن المسرحية تدعو إلى السفر ولكن بعقود عمل ونظام يَحمِي العمالة المصرية، ويحمي حقوقها. وتنفِّر في الوقت نفسه من السفر القائم على عدم الالتزام بذلك. وإذا قرأنا هذا السبب كما — كتبه الرقيب — بشيء من التركيز، سنجد أن الرقيب وقع في تناقض بسبب عدم قراءته للمسرحية. فقد ذكر إن الدولة تشجِّع العمل في الخارج ولكن بضوابط. وهنا نتساءل: هل «أحمد» و«حسن» سافرا بعقود عمل، أو أية ضوابط تحميهما من أهوال الغربة؟! بالقطع لا؛ أيْ إن المؤلف يدعو الشباب إلى عدم السفر بدون حماية، مثل عقود العمل، أو أي نظام معترَف به لحمايتهم، وهذا المعنى لم يلتفت إليه الرقيب.

وأخيرًا، لا نوافق الرقيب على تمسُّكه بالسبب الخامس من أسباب رفضه للمسرحية؛ لأنه اعتبر «أحمد» و«حسن» من المُعارِين للدول العربية، والحقيقة أنهما سافرا بدون إعارة أو حتى عقْد عمل. ومن المعروف أن نظام الإعارة هو النظام الأمثل لسفر المصريين



غلاف المسرحية.

إلى الدول العربية، ولكن للأسف لم يُطبَّق هذا النظام في المسرحية، وقام الرقيب بالخلط بين هذا النظام وبين السفر بدون أي نظام.

وأخيرًا نقول: إن الرقابة قامت برفض هذا النص حفاظًا على العلاقات المصرية العراقية،[١٢٠] دون النظر إلى المنفعة الكبرى بالنسبة للشباب المصري، في حالة تمثيل هذه

[١٢٠] علمًا بأن الرفض القانوني في هذا الشأن يأتي من خلال قرار وزارة الثقافة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦، الذي ينص في إحدى موادِّه على منع المسرحية في حالة: «التعريض بدولة أجنبية أو بشعب تربطه علاقات صداقة بجمهورية مصر العربية وبالشعب المصري، ما لم يكن ذلك ضروريًّا لتقديم تحليل تاريخي

أبيض أيه يا حسن ... ما هو أخضر أهوه ... مش هو ده البيت المرسوم
على الدورر ... دا بايين عليه راجل مشهور قوى ... دا عضو
فى مجلس القريه ولا أيه .... دا بايين عليه مزهين ... أصل راسه
بتلمع قوى ... طاب ليه يا أحمد فاضح نفسه كده .. وراسم صورته
على كل الفلوس... دا حتى منظره بيخوفوا بيه العيال .

حذف

أحمد : أنا حا أفهمك يا جاهل ... دا بيت أبيض مش أخضر ... أصل
فى بلاد بره ما فيش عند هم صور أبيض وأسود ... كل صورهم ملونه
... مثلا البيت الابيض يطلع أخضر والناس البيض يطلعوا حمر

حسن : حذف أه يا ولاد الكلب أحنا عندنا هنا فى مصر يا أبيض يا أسود ...
وهما عند هم يا أبيض يا أحمر .. يبقى الواحد عند هم أبيض يطلع
أحمر . سبحان الله .. أحمر من الناس دول ما لقوش ...
حذف
ورده يا أحمد بيبيضوا بيوتهم بالبلاستك .

أحمد : بلاستك أيه يا حسن دول بيبيضوا بالزيت .

حذف

حسن : (وهنا يتعجب حسن ويقول) زيت يا ولاد الكلب هما بيبيضوا
بالزيت وأحنا هنا مش لاقيين الزيت بتاع الاكل ... يبقى لازم يا
أحمد ناخد شوال معانا فاضى وآحنا مسافرين ... علشان نجيب
دورر ... كتير آهو نصرف اللى نصرفه ... والباقى نجيب بيه
زيت من الجمعيات ... طالما بيخافوا من صورة الرجل المزهين ده
(وهنا يمشى أحمد على المسرح بشكل ضاحك) يبقى الواحد يروح
الجمعيه من دول ... يقوم مطلع الدورر من جيبه كله يخاف ويصرفوا
لنا الزيت .. ما هوا ده بقى رئيس الوكاله بتاع الزيت .. سبحان
الله .. ساكن فى بيت أخضر .. وتوريهم صورته فى الجمعيات ..
يقوموا يصرفوا لك زيت أصفر ... ملون يا أخى لون (٤)

حذف

إحدى صفحات المسرحية.

يقتضيه سياق الموضوع». وتبعًا لذلك فإن المسرحية لا تستحق الرفض؛ لأنها قدَّمتِ التبرير اللازم للتعريض بدولة العراق.

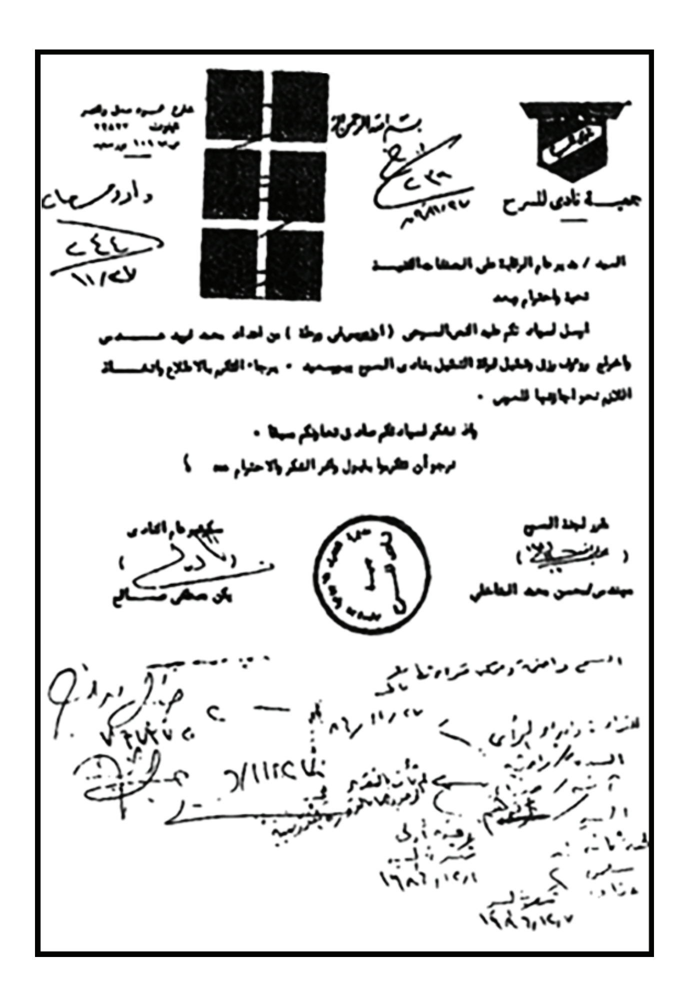
المسرحية أمام الجمهور؛ لأن عرض مثل هذا الموضوع كان سيؤثر بشكل مباشر على الشباب — في تلك الفترة — في عدم خوضهم لتجربة السفر، دون تأمين أو حماية.

مسرحية «أوزوريس في ورطة» ١٩٨٦، لمحمد فريد عدس

في يوم ٢٣ / ١١ / ١٩٨٦ تقدَّم كلٌّ مِن يكن مصطفى صالح سكرتير عام جمعية نادي المسرح ببور سعيد، والمهندس محسن محمد المناخلي مقرر لجنة المسرح بطلب إلى الرقابة، من أجْل الترخيص بتمثيل مسرحية «أوزوريس في ورطة»[١٢١] من إعداد محمد فريد عدس، وإخراج رءوف رزق، وتمثيل فرقة التمثيل بنادي المسرح ببور سعيد.

والمسرحية تدور حول شخصية «مصطفى قلاووظ» — نسبة إلى المسمار القلاووظ — الذي كان يعمل صبيًّا في ورشة الأسطى «بلي»، ولكنه بفضْل الشعارات الجوفاء، الذي يجهل معانيها، ويردِّدها بصورة دائمة، يُصبح مرشَّحًا في الانتخابات عن العمال. وينجح في ذلك، ويصبح من أهم الرجال السياسيين في مصر. وعندما تهتمُّ به وسائل الإعلام وتقدِّم برنامجًا تليفزيونيًّا عنه، تستضيف أمَّه «نعيمة». التي تتحدث بطريقة سوقية لا تنم على شهرة «مصطفى قلاووظ» السياسية. ونعلم أنها تعتبر ابنها فاشلًا؛ لأنه فشل في أن يكون غفيرًا أو خولي الجنينة، كما أراد وتمنَّى أبوه «ذربيح». وتستضيف المذيعة بعد ذلك صديق عمره وصباه في ورشة الميكانيكا «بسيوني»، وهو من المتخلِّفين في عقولهم، والفرق بينه وبين «مصطفى»، أن «مصطفى» كان يوقِّع باسمه، أما «بسيوني» فكان يبصم. ونعلم أيضًا أن «مصطفى» استغلَّ «بسيوني» ليتجسَّس على أهل المنطقة. ومن خلال مقابلات المذيعة لبعض أهالي المنطقة، نجدهم يكرهون «مصطفى» أشدَّ الكُرْه. وهنا تظهر عقدة المسرحية، لماذا يكره الناس ممثلهم في الانتخابات؟ ولماذا أعطَوْا أصواتهم له أصلًا؟ وأمام ذلك تستضيف المذيعة بعض علماء علم النفس والاجتماع والاقتصاد لإيجاد التفسير الأمثل لهذه القضية. ومن خلال المناقشات نعلم أن موقف الشعب من الممثل الانتخابي مصطفى قلاووظ، هو نفس موقف الشعب المصري — قديمًا —

[١٢١] محمد فريد عدس، إعداد مسرحية «أوزوريس في ورطة»، وهي محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة، بما يصاحبها من وثائق وتقارير رقابية، تحت رقم وارد مسرحيات ٢٤٤ بتاريخ ٢٧ / ١١ / ١٩٨٦.



بسم الله الرحمن الرحيم

جمعية نادي المسرح

طلب الترخيص.

من موت أوزوريس. فقد تركه الشعب يموت ويتمزق؛ لأنه نادى بقِيَم ومُثُل بنَّاءة، وتركوا القاتل، وهتفوا له بعد ذلك. وهذا هو موقف الشعب الآن من «مصطفى قلاووظ». ولا بد من إيجاد الحل المناسب، المتمثِّل في تألُّم الشعب كي يعرف كيف يختار الممثل الانتخابي الأمثل.

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب: أدهم مصطفى

اسم المسرحية

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع:

وفي يوم ٤ / ١٢ / ١٩٨٦ كتب الرقيب أدهم مصطفى تقريرًا بالموافقة على الترخيص، قال فيه: «... ونظرًا لسابق الترخيص بمسرحيات مشابهة ووجود بعض الأفلام السينمائية التي تُعرَض على الشعب وبهذا الأسلوب، والتي تحض الجماهير على اختيار نوَّابها من المتفانين في خدمة الوطن والمثقفين وليس العكس ... نظرًا لذلك لا أرى أي مانع من العرض للمسرحية المذكورة مع أهمية وضرورة الالتزام بالقوانين الرقابية، والتقاليد المرعية، والبُعْد عن الإسفاف والابتذال في الأداء والحركات مع الحشمة في الملابس. هذا والرأي للرقابة بعد مشاهدة البروفة النهائية للعرض.»

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب سلمى عبد القادر فخري

اسم المسرحية مستر ... فلاورز

اسم المؤلف محمد ...

اسم الفرقة نادي المسرح ببورسعيد

الموضوع :

مصطفى فلاورز كان يعمل صبي ميكانيكي دخل الانتخابات من العمال ونجح وأصبح من التنظيم السياسي ... يتحدث بألفاظ رنانة لا يفهم معناها ... [illegible]

[illegible]

سلمى عبد القادر فخري

١٩٨٦/١٢/٩

[illegible]

١٩٨٦/١٢/١٠

ويعتبر هذا التقرير من التقارير الإيجابية، التي تنظر إلى الهدف الأساسي من المعالجة الدرامية للنص. فقد تغافل الرقيب عن أسباب غيره من الرقباء الرافضين — كما سيأتي ذكره — واهتمَّ فقط بمضمون النص، ورسالته في توجيه الشعب إلى كيفية اختيار النواب. وينطبق هذا القول أيضًا على تقرير الرقيبة «سلمى عبد القادر فخري»

عندما وافقت في يوم ٩ / ١٢ / ١٩٨٦ على الترخيص، وقالت في تقريرها: «توضح المسرحية ظهور بعض الجهلة في المجال السياسي يؤمنون بأشياء لا يفهموها. مهنتهم الكلام لا العمل مكروهين، ولكنهم مستمرين. لا مانع من عرض المسرحية دون حذف.»[١٢٢]

[١٢٢] وفي نهاية هذا التقرير، كتبتِ الرقيبة ملحوظة، قالت فيها: «ص ٣٢ بها أجزاء محذوفة.» على الرغم من أنها أَنْهَتْ تقريرَها بعبارة: «لا مانع من عرض المسرحية دون حذف.»

وفي يوم ٧ / ١٢ / ١٩٨٦ كتبت الرقيبة «راضية السيد» تقريرًا برفض الترخيص، قالت فيه: «… إظهار السياسي وكان في الأصل عامل على أنه جاهل وصولي بصورة كوميدية. فهو يحاول إقناع الناس بما لا يفهم وبما لا يؤمن به والناس يصلونه إلى أعلى السلطات. أرى رفض المسرحية الهزلية التي تُبيِّن جهل الشعب لأن به قيادات سياسية بهذا الهبوط.»

ورغم الأسلوب الركيك، وعدم اتساق الجُمَل في هذا التقرير، إلا أن الرفض تمثَّل في أن الرقيبة لم تَرْضَ بترخيص مسرحية تُبيِّن جهل الشعب. هذا بالإضافة إلى وجود قيادات سياسية هابطة. ونحن نقول للرقيبة: إن المسرحية لم تُظهِر الشعب المصري بأكمله، بصورة الشعب الجاهل، بل أظهرت قطاعًا صغيرًا منه، وهو الحي الذي يمثِّله النائب «مصطفى»؛ أيْ إن الرقيبة قامتْ بتعميم الحي، ليصبح مصر كلها. أما وجود قيادات سياسية هابطة، فهذا حق، وإن كان بصورة قليلة جدًّا. وكفى أن نعلم أن مِن شروط دخول النواب في معركة الانتخابات، أن النائب لا يكون أميًّا، فعلَى الأقل يعرف القراءة والكتابة، وهذا ما تمتَّع به فقط «مصطفى قلاووظ».

وفي يوم ٩ / ١٢ / ١٩٨٦ كتبت الرقيبة «فايزة الجندي» تقريرًا برفض الترخيص أيضًا، قالت فيه: «… أرى رفض الترخيص بأداء المسرحية للأسباب الآتية: تصوِّر المسرحية أن السياسة أصبحتْ وظيفة، فهي مُتاجَرَة في الشعارات عن جهل؛ ذلك أن نائب الشعب الذي هو في مركز قيادي يؤمِن بما لا يفهَم ويردِّد شعارات جوفاء لا معنى لها ولا مضمون، وهو مكروه من ممثِّليه، ومع ذلك فهم يهتفون له وينتخبوه. وتصوِّر المسرحية أن قضية النائب المكروه من ممثليه إنما هي لحظة ألَم عميقة يمر بها شعبنا ويعاني منها ذلك الألم الذي شكل سلوك النائب ومن انتخبوه. فالقِيَم عندنا اندثرتْ كما ماتتْ قِيَم الخير والمعاني النبيلة بموت أوزوريس ولم يدافع أحد من الشعب عنها؛ لذا فنحن في ورطة الآن أشبه بورطة أوزوريس … والمسرحية تشويه لنواب الشعب الذين يمثِّلوه والذين يختارهم الشعب عن ثقة لأنهم يشعرون بمشاكله ويعملون على حلها، ويتمتع ممثل الشعب بالحصانة البرلمانية التي تجعل سبَّه أو قذفه جريمة يُعاقِب عليها القانون؛ لذا أرفض الترخيص بأداء المسرحية.» وفي نهاية هذا التقرير أشَّرتِ الرقيبة الأولى في ١٠ / ١٢ / ١٩٨٦ بقولها: «… وأنا أرى رفضه لأنه يمثل الشعب في صورة سيئة.»

والرقيبة في هذا التقرير تنظر إلى الواقع السياسي بمنظار وردي، وتتغافل عن بعض سلبياته، الموجودة في الواقع. فالمسرحية تُظهِر القليل والنادر من نواب الشعب، ممن

ليس لهم الحق في الفوز الانتخابي. وتحاول أن تعالج هذه السلبيات بتوجيه الشعب إلى الاختيار الأمثل لنوابه. فهل هذا المعنى وَعَتْه الرقيبة؟!

وفي يوم ١٥ / ١٢ / ١٩٨٦ كتبت الرقيبة «صفاء عبد الحميد» تقريرًا بالموافقة على الترخيص، قالت فيه: «... هذه المسرحية تتحدث عن المستقبل في صيغة الماضي في إطار سياسي وتاريخي؛ ولذا أوافق على منح هذه المسرحية الترخيص.»

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع:

وأنا أوافق على عرض المسرحية بالترخيص

١٩٨٦/١٢/١٧

١٩٨٦/١٢/١٥

وهذا التقرير رغم موافقته على الترخيص، إلا أنه لم يناقش هدف أو مضمون المسرحية لا من قريب ولا من بعيد. ونحن نظن أن عمل الرقيب يختلف كل الاختلاف عمَّا في هذا التقرير من موافقة صريحة وسريعة دون نقاش. والحقيقة أن الرقيبة «صفاء» لم تَقُم بكتابة التقرير أصلًا، وقام بكتابته — نيابة عنها، وكتابة اسمها، بدلًا من التوقيع — أحد الرقباء الآخَرين.[١٢٣]

وفي يوم ٢٥ / ١٢ / ١٩٨٦ كتب الرقيب الأول «مصطفى أبو النصر» تقريرًا برفض الترخيص، قال فيه: «... والمسرحية في قالب «الفارس» وهي ليست على مستوًى فني راقٍ،

[١٢٣] والدليل على ذلك، أن طلب المسرحية، المنشور في بداية هذا الجزء، والمحفوظ ضمن الوثائق بالنص، كُتبتْ عليه التأشيرة الآتية في ٢٧ / ١١ / ١٩٨٦: «النسخ واضحة وممكن قراءتها» توقيع «فاطمة». وأسفلها تأشيرة أخرى جاء بها: «للقراءة وإبداء الرأي: السيدة: راضية، السيد: أدهم، آنسة: صفاء» وعند اسم الآنسة «صفاء» سهم كُتبتْ بعده هذه العبارة: «لم تأتِ بالتقرير لوجودها بالدورة التدريبية» توقيع رقيبة أولى «شكرية السيد» في ١ / ١٢ / ١٩٨٦.

كما أن بها من الألفاظ والتلميح لبعض المواقف غير المهذَّبة، مما يجعل من هذا العمل غير جديد باعتباره عملًا فنيًّا ناضجًا. والمسرحية بهذا الشكل، لا تصلح للعرض، لإدانتها الجانبين: أعضاء مجلس الشعب، والتعريض بمستواهم الثقافي والخلقي، والجانب الثاني الشعب ومدى غفلته، وتفاهته والتهليل والتأييد لشخص مثل «مصطفى قلاووظ»؛ لهذا أرى رفض هذه المسرحية.»

مسرحية (أو زوديسا يا وردة)

تتناول هذه المسرحية، الكشف عن بعض مساوئ نظام الانتخاب الحالي في مجلس الشعب، حيث أن الدستور ينص على أن يكون ٥٠٪ من الأعضاء من العمال والفلاحين.

وبالتزام بهذا النص في الدستور، جعل الكثير من الشخصيات غير الجديرة بتمثيل الشعب، تدخل المجلس، وتصبح أعضاء فيه، وهذا ما يبدو واضحاً في اختيار هذه الشخصية الغريبة (مصطفى قلاووظ)، الذي فشل في أن يكون صبياً لميكانيكي، وطبالاً، وخفيراً، ثم ينجح في أن يكون عضواً في مجلس الشعب.

ومن خلال هذه الشخصية، تتعرض المسرحية للطرق الملتوية، غير الشريفة، التي يسلكها (مصطفى قلاووظ) للوصول إلى أغراضه كما يوضح مدى سوء هذه الشخصية وخاصة بالإشارة إلى [illegible].

هذا من جانب. أما الجانب الآخر فهو الشعب الذي انتخبه، ومدى غفلته وإلى أن نرى عليه بكل السبل التي تظهر مدى ما وصل إليه الشعب من تردٍ.

وتتضح السخرية هنا، حينما نعلم أنه بالرغم من هذا النجاح الجماهيري نجد فاشلاً من درجة نظرائه، لفشله في أن يكون خفيراً لدى الباشا، ولذلك من درجة نظرائه، التي لا تستطيع العثور له على (عروسة).

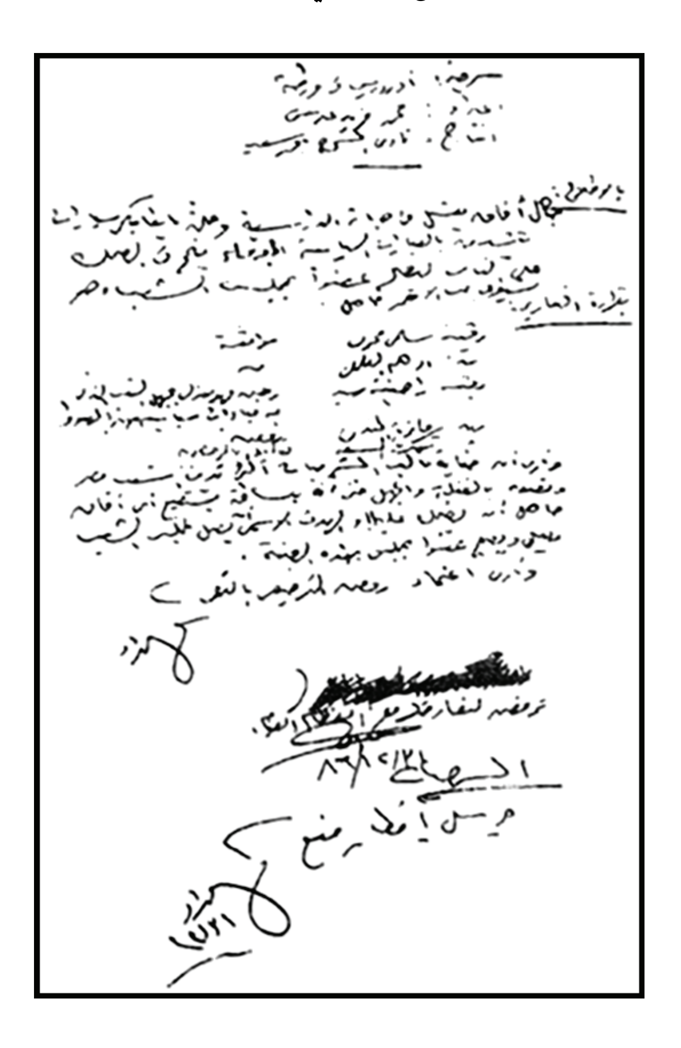
والمسرحية في قالب (الفارس) ولكنها لا تخلو من [illegible]، كما أن بها من الألفاظ والتلميح لبعض المواقف غير المهذبة، مما يجعل من هذا العمل غير جديد باعتباره عملاً فنياً ناضجاً.

والمسرحية بهذا الشكل، لا تصلح للعرض، لإدانتها الجانبين: أعضاء مجلس الشعب، والتعريض بمستواهم الثقافي والخلقي، والجانب الثاني الشعب ومدى غفلته، وتفاهته والتهليل والتأييد لشخص مثل (مصطفى قلاووظ) لهذا أرى رفض هذه المسرحية.

[illegible]

١٩٨٦/١٢/٢٥

ورغم جودة التعبير في هذا التقرير، إلا أن الرقيب لم يُدلِّل على ما قاله، سواء بالمواضع أو الصفحات أو العبارات. هذا بالإضافة إلى استبعاد الرقيب — أو هكذا يُفهَم — نوع «الفارس» لأنه من الأنواع غير المصرَّح بها رقابيًّا! لأن هذا النوع يخلق لنا مسرحًا ليس على المستوى الذي يرقى به إلى باقي الأنواع المسرحية. ونحن نظن أن الرقيب، حاول أن يبرر رفضه للنص بالتمسك ببعض النواحي غير المطروقة في النص، مما يحمل قارئ التقرير على الاقتناع الظاهري، من خلال تنميق الألفاظ والعبارات.



مسرحية «أوزوريس ورحلته»

تتناول المسرحية بالمعالجة قضية على درجة كبيرة من الأهمية، وهي تسلل بعض العناصر الجاهلة إلى مقاعد مجلس الشعب، وذلك باتباع أساليب ملتوية في خداع الناخبين، واستغلال جهل بعض هؤلاء وغفلتهم في إقناعهم بشعارات جوفاء، مما يعطي مؤشرًا سيئًا إلى مدى ما وصلت إليه بعض قطاعات الشعب من تخلف وتردٍّ ...

وإذا كانت المسرحية قد تضمنت بعض الألفاظ والتلميحات غير اللائقة ولجأت بشكل لاذع إلى تعرية السلبيات – سواء فيما يتعلق باتباع بعض المرشحين لأساليب ملتوية، أو فيما يتعلق بغفلة بعض قطاعات الشعب، إذا كانت المسرحية قد تضمنت كل ذلك، فلابد أن نأخذ في الاعتبار الشكل الذي صيغت عليه المسرحية «مصر الفارس»، والذي أعطى الجرعة النقدية التي أراد المؤلف توصيلها إلى المتلقي شيئًا من السخرية اللاذعة، وكما صور الواقع على صورة مبالغ فيها، فموقف الأم وحزنها لأن ابنها قد فشل في أن يكون خفيرًا وأصبح عضوًا في مجلس الشعب، هذا الموقف يعكس الحد المبالغ للكاتب في تصوير حالة الجهل لدى بعض قطاعات الشعب، ولكن المؤلف أراد من خلال ذلك أن يصل إلى الذروة في السخرية من التردي لملفت النظر بقوة إلى هذا الوضع، ولكن الشكل يغفر له ذلك.

ويمكن الوصول بهذه المسرحية إلى أن تكون عملًا فنيًّا ناجحًا إذا ما روعي الآتي:

1. ضرورة المحافظة على الشكل الفني الذي تدور من خلاله الأحداث وهو «الفارس».
2. تهذيب النص وذلك بحذف بعض الألفاظ والتلميحات التي لا ترقى إلى مستوى القضية المطروحة، ويمكن تحديدها بالتفصيل في حالة الموافقة على إجازة النص من حيث المبدأ.
3. حذف الجزئية الخاصة بهوية المرشح «فلاوندر» السياسية والتي يتضح فيها أنه ماركسي، وذلك لأن هذه الجزئية تبدو مقحمة على الموضوع وغير منطقية، فالماركسي لا يمكن أن يكون على هذه الدرجة من السذاجة والسطحية، علاوة على أن تحديد الهوية هنا لا يخدم الموضوع.

والأمر مفوض

١٦/١١/١٩٨٦

وفي ٣١ / ١٢ / ١٩٨٦ كتب مدير إدارة الرقابة على المسرحيات تقريرًا بالموافقة على الرفض، قال فيه، بعد أن سرد آراء الرقباء السابقين: «وأرى أن حكاية تأليف المسرحيات التي تُدِين شعب مصر وتصفه بالغفلة والجهل حتى إنه ببساطة يستطيع أيُّ أفَّاق

جاهل أن يضحك عليه! والهدف الأسمى أن يصل لمجلس الشعب ويصل ويصبح عضوًا بمجلسه بهذه الصفة. أرى اعتماد رفض الترخيص بالنص.»[١٢٤]

وخير ردٍّ على ادعاء المدير، تقرير الرقيب «أدهم مصطفى» السابق، الذي ذكر فيه إن هناك مسرحيات مشابهة قد تم الترخيص بها. ومن المؤكد أن المدير قام بالموافقة على هذه المسرحيات المشابهة، إلا إذا اعتبرنا أن المدير لا يطلع على المسرحيات أو التقارير، ويقوم باعتماد ما فيها دون فحص أو تدقيق، وهذا مستبعد بالقطع.

وفي يوم ٦ / ١ / ١٩٨٧ وجدنا تقريرًا مُهِمًّا، بتوقيع غير واضح — وهو المنشور في الصفحة السابقة — قال كاتبه: «… ويمكن الوصول بهذه المسرحية إلى أن تكون عملًا فنيًّا ناضجًا إذا ما رُوعي الآتي:

(١) ضرورة المحافظة على الشكل الفني التي تدور من خلاله الأحداث وهو «الفارس».

(٢) تهذيب النص؛ وذلك بحذف بعض الألفاظ والتلميحات التي لا تَرقَى إلى مستوى القضية المطروحة، ويمكن تحديدها بالتفصيل في حالة الموافقة على إجازة النص من حيث المبدأ.

(٣) حذف الجزئية الخاصة بهوية «مصطفى قلاووظ» السياسية والتي يتضح فيها أنه ماركسي؛ وذلك لأن هذه الجزئية تبدو مقحمة على الموضوع وغير منطقية، فالماركسي لا يمكن أن يكون على هذه الدرجة من السذاجة والسطحية، علاوة على أن تحديد الهوية هنا لا يخدم الموضوع. والأمر مفوَّض.»

وهذا التقرير يحمل بين عباراته، وبصورة ذكية وخفية، مبدأَيِ القبول والرفض على الترخيص معًا. فالرقيب يوافق، ويؤكِّد على الالْتِزام بالمحافظة على شكل النص الفني «الفارس»، رغم تناقض ذلك مع قول الرقيب «مصطفى أبو النصر» السابق. أما شرط تحديده لحذف أو تعديل بعض المواضع الرقابية، في حالة الموافقة على الترخيص، فهذا أمر غير مستساغ. فالأمانة الوظيفية تقتضيه بأن يحدد المواضع، ويقول رأيه فيها ويناقشها، دون انتظار اعتماد الترخيص من عدمه؛ لأن الاعتماد يأتي بعد التقرير لا قبله. وأخيرًا، نجد الرقيب يُقحِم صفة الماركسية على شخصية «مصطفى»، رغم تفرُّده بهذا

[١٢٤] ويؤشر المدير العام أسفل هذا التقرير في نفس اليوم بتأشيرة قال فيها: «تُرفَض لتعارُضها مع النظام العام ويُرسَل إخطار بالمنع.»

الرأي وحده دون باقي الرقباء. ووجود مثل هذه الصفة في النص في تلك الفترة، كفيلة بمنع النص مهما كانت قيمته؛ أيْ إن الرقيب أعطى للقارئ في البداية الأمل في موافقته بالترخيص — المشروط — ثم أنهى التقرير بالرفض الخفي، غير المصرح به ظاهريًّا.

وأمام هذا التناقض الكبير بين الرقباء، أرسلتِ الإدارة ملف المسرحية بما يحمله من وثائق وتقارير رقابية إلى السيد الدكتور الوزير للتوجيه.

ولا نعلم على وجه التحديد ماذا حدث في مكتب الوزير، وما هي توجيهاته بشأن هذه المسرحية، إلا أننا نظن بأن السيد الوزير وافق على الرفض، أو امتنع عن التوجيه، أو لم يُرسَل إليه الملف أصلًا — وهو الاحتمال الأرجح — بدليل أن النص محفوظ إلى الآن بالإدارة، وهو خالٍ تمامًا من أية تأشيرة أو إشارة تدل على رأي الوزير. وهناك دليل آخَر على أن الملف لم يُرسَل إلى الوزير، وهو أن غلاف المسرحية الأخير كُتب عليه عبارة: «مرفقات الملف»، ثم بنود جميع المرفقات وهي عبارة عن جميع التقارير والوثائق الرقابية — التي تحدثنا عنها وقمنا بنشرها — إلا ورقة واحدة غير موجودة ضمن أوراق الملف وهي البند العاشر من المرفقات، والخاصة بالإحالة إلى السيد الدكتور الوزير للتوجيه.

مرفقات الملف:

١ نص مسرحية: أوزوريس في ورطة.
٢ تقرير الرقيبة جائزة الأبنودي مع ورقتين — رفض
٣ تقرير الرقيبة لجنة السيد — رفض
٤ تقرير رقيب أول مصطفى أبو النصر — رفض
٥ تقرير رقيب مصطفى عبد الحميد — موافقة
٦ تقرير رقيب رحيم البلل — ~
٧ تقرير رقيبة سيسمى كرد — ~
٨ تقرير رقيب أول تشريعي السيد (...) — رفض
٩ رأي مدير الإدارة — رفض
١٠ ورقة بقرار مدير عام الرقابة — الإحالة للسيد الدكتور الوزير للتوجيه
١١ طلب الترخيص
١٢ خطاب للمؤلف إخطاره بالرفض [illegible]

ولا نعلم حتى الآن ماذا حدث للنص بعد ذلك. ولكن من المؤكد أن الرقابة حاولت بشتَّى الطرق رفض هذه المسرحية، لأسباب مجهولة في ذلك الوقت، ولكننا سنتبينها في السطور القادمة.

فإذا نظرنا إلى النص بصورة فاحصة، سنجد أن به عبارات ومواضع من الممكن أن ترمز إلى أشياء لا تريد الرقابة الخوض فيها، أو تمثيلها أمام الجمهور؛ لذلك تمسكت بأشياء أخرى لتبرِّر رفضَها للمسرحية. فعلى سبيل المثال الحوار التالي بين «المذيعة» والأسطى «بلي» الذي كان «مصطفى قلاووظ» يعمل عنده في بداية حياته، وذلك من خلال حديث «بلي» عن قيام «مصطفى قلاووظ» بالمظاهرات:

المذيعة: الله! ... هي المظاهرات دي كانت أيام الاحتلال الإنجليزي؟ ... سيداتي سادتي، للمُناضِل قلاووظ تاريخ مطويٌّ يُزَاح عنه الستار الآن.

بلي: على مهلك! على مهلك! إنجليز إيه؟ وستار إيه؟ الكلام ده كان بيقوله بعد الإنجليز ما طلعوا من زمان.

المذيعة: شيء غريب!

بلي: أقول له: ليه يا قلاووظ؟ إيه غِيِّتك تشتال شعارات قديمة؟ يقول لي على ما نجهز الشعارات الجديدة.

المذيعة: طب ما كان فيه شعارات جديدة.

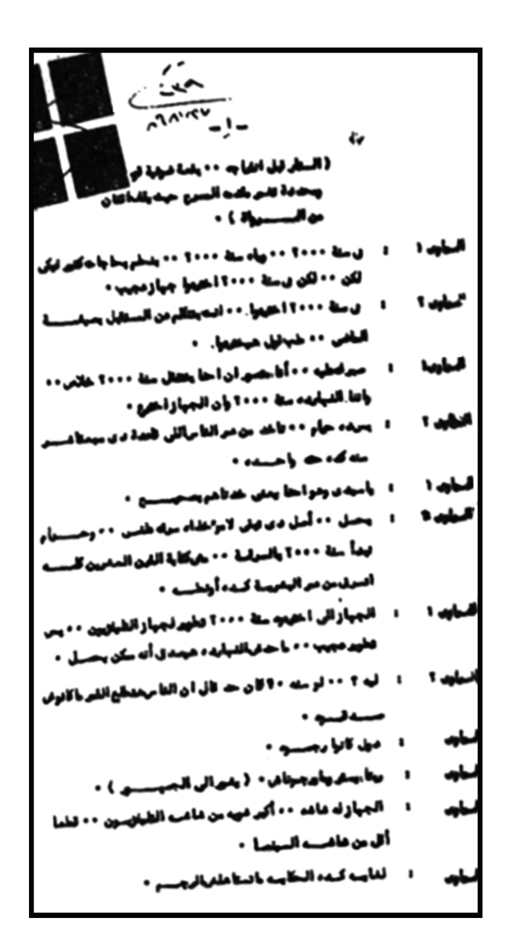
بلي: الناس ما كانتش لسه خدت عليها.[١٢٥]

ومن السهل تفسير هذا الحوار، بأن المُعِدَّ أراد من خلاله تشجيع المظاهرات في مصر في تلك الفترة، والمناداة بالشعارات الجديدة وضرورة التمسك بها. وفي المسرحية أيضًا بعض الأقوال التي تخلع على «مصطفى قلاووظ» صفة الزعيم بصورة صريحة،[١٢٦] مما يجعل القارئ أو المشاهد يعتقد بأن المُعِدَّ أراد بشخصية «مصطفى قلاووظ» الرمز إلى أحد القادة السياسيين الموجودين في تلك الفترة. وكفى أن نذكر أن أحد المتفرِّجين على برنامج المذيعة عن «مصطفى» قال: «ما هي المصيبة إن ما فيش حاجة بيقول عليها

---

[١٢٥] المسرحية، ص١٧.

[١٢٦] انظر المسرحية، ص٢٠، ٢١.



الصفحة الأولى من المسرحية.

قلاووظ تستحق نهتف لها.»[١٢٧] وبالمسرحية أيضًا إشارة إلى هزيمة عام ١٩٦٧، وما نتج عنها من انهيار للقِيَم المصرية.[١٢٨]

[١٢٧] المسرحية، ص٢٥.

[١٢٨] راجع المسرحية، ص٤٢.

وسواء اعتبرنا هذه المواضع من الموانع الرقابية، أو لم نعتبر، فإن من الواضح أنها لم تُذكَر في التقارير، وتَغَافَل عنها الرقباء، أو هكذا أرادوا. ومن المؤكد أن الرقابة أرادت أن تمنع هذه المسرحية لأنها تكشف النقاب عن بعض النماذج السيئة من النواب السياسيين. وكأنها لم ترضَ إظهار الحقيقة عارية أمام الشعب.

مسرحية «الأخطبوط» أو «الوهم» ١٩٨٧، لمحمد الشربيني

في يوم ٥ / ١ / ١٩٨٧ تقدَّم مدير عام مديرية الثقافة بدمياط بالثقافة الجماهيرية بطلب إلى الرقابة من أجْل الترخيص له بتمثيل مسرحية «الأخطبوط» أو «الوهم»[١٢٩] من تأليف وإخراج محمد الشربيني.[١٣٠]

وتدور المسرحية حول «الزوج» الذي يُطارده أحد الرجال الغرباء، ويسير خلفه في كل مكان يذهب إليه. وفي اليوم التالي يمتنع «الزوج» عن الذهاب إلى عمله خوفًا من تكرار تجربة مطاردة هذا الغريب. ولكن زوجته تعود من عملها وهي في فزع شديد؛ لأن ما حدث لزوجها، حدث لها اليوم ومن نفس الرجل. وأثناء نقاشهما حول هذا الموضوع، يطرق الرجل الباب ويدخل مقتحمًا عليهما مسكنهما. ويفشل «الزوج» وأيضًا «الزوجة» في معرفة هوية هذا الرجل، أو الغرض من مطاردته لهما. وأخيرًا يتحدث «الرجل»، ونعلم أنه يريد أن يقوم بالوفاق بين الزوجين، ويحل مشاكلهما. وعندما يعترض «الزوج» على هذا التدخل، يبدأ «الرجل» في عمله فيكشف أسرار الزوجين العائلية. فنعلم منه أن

---

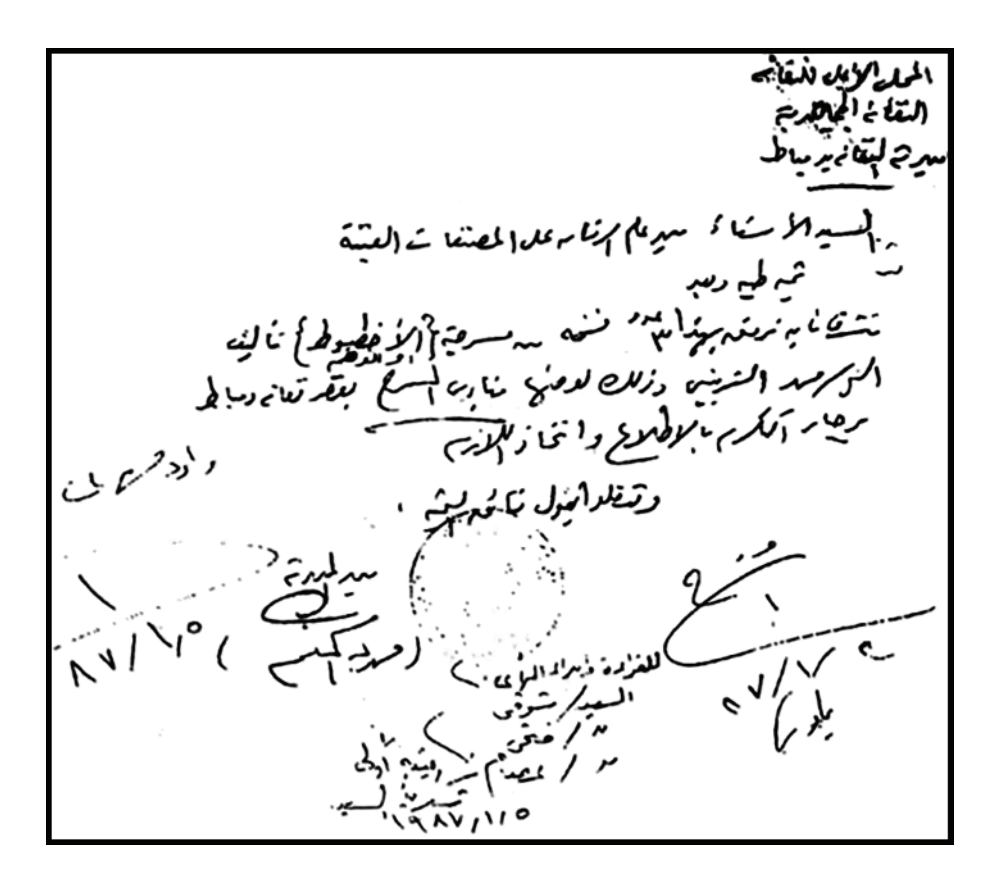
[١٢٩] محمد الشربيني، مسرحية «الأخطبوط» أو «الوهم»، وهي محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة، بما يصاحبها من وثائق وتقارير رقابية، تحت رقم وارد مسرحيات ١ بتاريخ ٥ / ١ / ١٩٨٧.

[١٣٠] ومحمد الشربيني، حاليًّا، مدير تحرير مجلة «آفاق المسرح»، وله دراسات ومقالات وكُتُب نقدية عديدة في القصة والمسرح والدراما التليفزيونية. كما أن له أعمالًا إبداعية كثيرة، منها: «تحت الجلد»، و«لغة العصر» ١٩٧٩، و«أحلام» ١٩٨٠، و«انكسار الضوء» ١٩٨١، و«آخر الفرسان»، و«البيت في ميدان الجيزة» ١٩٨٢، و«رمسيس يدق الجرس»، و«فتاة عادية» ١٩٨٣، و«الجانب الآخر من النهار» ١٩٨٤، و«صوت مصر»، و«حلم ولا علم»، وإعداد: «الجندرمة» ١٩٨٤، و«القط والفأر»، و«اللعب في الممنوع» ١٩٨٦، و«مصيدة الفئران» ١٩٨٧، و«حكايات صوفية» ١٩٨٨، و«أولاد تسعين» ١٩٩١، وإعداد: «أوراق شخصية»، و«حق اللجوء العاطفي» ١٩٩٢، و«محاكمة الكواكبي»، و«كوميديا عائلية»، و«ليلة سقوط الدلنجاوي»، و«مدد يا شيخ علي» ١٩٩٣، و«الشيخ علي» ١٩٩٥، وإعداد: «المجانين» ١٩٩٧.

الزوجين لم ينجبا إلى الآن رغم مرور خمس سنوات على زواجهما، وأن «الزوج» قبل زواجه كان شاعرًا، ولكنه هَجَر الشعر بسبب الزواج. كما أنه أصبح لا يُنتِج في عمله. ثم يدخل «الرجل» إلى إحدى الغرف تاركًا الزوجين. وهنا يوجِّه «الزوج» لزوجته الاتهامات بأنها على علاقة بهذا الرجل، بدليل معرفته بكافة أسرارهما الزوجية، ثم يستطرد فيُعدِّد لها عيوبها منذ زواجه منها. وفي هذه اللحظة يدخل عليهما جارُهما، ليُخبِرهما بأنه قام بجريمة قتْل منذ لحظات، ونعلم أن الجار قام بقتْل نفس الرجل الغريب؛ لأنه تصرَّف معه مثلما تصرَّف مع الزوجين، وأثناء الحديث يَخرُج «الرجل» من الغرفة، فينهار «الجار». وبمرور الوقت يتفق «الزوج» و«الجار» على قتل «الرجل»، وبالفعل ينجحان في قتْله، وأثناء احتفالهما بنشوة الانتصار، نرى «الرجل» يضحك وهو واقف على الباب، فتنتهي المسرحية.

وفي يوم ١١ / ١ / ١٩٨٧ كتب الرقيب «عصام عبد العظيم» تقريرًا بتجميد رأيه أمام هذه المسرحية، قائلًا: «... إنها عمل بلا طعم أو رائحة أو لون أو معنًى أو دلالة معينة! هل يقصد الكاتب من الأخطبوط هذا بأنه هو مجموعة المشاكل التي تقف عائقًا في سبيل تحقيق السعادة الزوجية؟ أو هو المشكلة المُلِحَّة بين الزوجين والتي تعكر صفوهما أينما راحوا أو عادوا؟ هل الأخطبوط هو الحاجز النفسي الذي يقف عاليًا بين الزوجين؟ ... هل هذا هو المعنى الرمزي للأخطبوط؟ هذا ما استنتجتُه، ولكن هذا غير واضح بالمسرحية؛ لأن الكاتب لم يبرز لنا أو لم يوضح لنا هذا. صحيح أن المدرسة الرمزية موجودة بالمسرح، ولكن المسرح ليس مجالًا لحل الألغاز أو استنتاج المعنى، المعنى يجب أن يكون واضحًا خلال مضمون وأحداث المسرحية، وإذا كان وجود هذا الرجل أو الأخطبوط غير واضح بالنسبة لشخوص المسرحية فهل يكون واضحًا بالنسبة للمتلقِّي أو الجمهور. إنني أرى أن الكاتب هنا في الأخطبوط كان يريد أن ينقل لنا معنًى معيَّنًا ولكنه لم يُفلِح في هذا، ثم إن الأخطبوط الذي أعلن أنه سيُصلح ما أفسده الزوجين في حياتهما الزوجية لم يفعل شيئًا سوى أنه عدَّد مشاكلهما ... أكرِّر: المسرح ليس مجالًا لحل الألغاز أو الفوازير، ولكن المسرح قيمة ومعنًى ودلالة واضحة تعلق بالأذهان مع انتهاء آخِر كلمة بالعمل المسرحي. «الرأي»: إنني أُجمِّد رأيي في هذا العمل؛ وذلك لعدم وضوح الدلالة أو المعنى.»

وعلى الرغم من اجتهاد الرقيب في معرفة هدف أو مضمون أو معنى المسرحية في هذا التقرير، إلا أنه فشل في الوصول إليه. فالمسرحية رغم رمزيتها، تحاول أن



المجلس الأعلى للثقافة
الثقافة الجماهيرية
مديرية الثقافة بدمياط

السيد الأستاذ/ مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية

تحية طيبة وبعد

نتشرف بأن نرفق بهذا ٣ نسخ من مسرحية (الأخطبوط أو الوهم) تأليف السيد/ سيد الشربيني وذلك لعرضها على مسارح بقصر ثقافة دمياط

برجاء التكرم بالاطلاع واتخاذ اللازم

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام

١٩٨٧/١/٥

طلب الترخيص.

تكشف عما بداخل الإنسان، من خلال «الرجل الغريب»، وهو «الأخطبوط» أو «الوهم» كما أراد المؤلف ذلك. فالرجل في الحقيقة ما هو إلا ضمير الإنسان، أو عقله الباطن. و«الأخطبوط/الرجل الغريب» هو ظل الإنسان، ولسانه الثاني الذي يتحدث بداخله.

فمن غير المعقول أن «الرجل الغريب» له وجود حقيقي، فهو يعلم أدقَّ الأسرار العائلية والزوجية بالنسبة للزوجين، بل يعلم بكل ما فكَّر فيه «الزوج» قبل زواجه وبعده. وأخيرًا نجده يعلم بما يفكر فيه «الزوج» وقتَ الحوار معه؛ وعلى ذلك

«فالأخطبوط/الرجل الغريب» هو الضمير أو العقل الباطن بالنسبة للزوج، والذي يهرب منه الزوج في الواقع. وهذا المعنى واضح كل الوضوح سواء في المسرحية، أو في ملخصها السابق. ونتعجَّب لغموض هذا المعنى بالنسبة للرقيب! ولنقتبس للدلالة على ما سبق بعض أقوال «الرجل» في المسرحية للدلالة على ذلك:

فعندما يتحدث الرجل مع «الزوج» عن مشكلة عدم الإنجاب، يقول له: «١٢٤ مرة خناق بسبب الموضوع ده، ٣٠ مرة هَجْر لنفس السبب، تدخلات عائلية من طرفك ١٣ مرة ومن طرف عيلتها ٥٠ مرة، ٦ مرات ذهاب لدكتور متخصص، لسه بتفكَّر إنها تروح لشيخ من اللي مكشوف عنهم الحجاب، جارك السيد حسين جاب لك برشام علشان يفيدك في حالتك دي، الهانم سابت الشغل زعلانة لأن زميلتها نفيسة سالم تغمزت عليها بكلام بخصوص الموضوع ده وخدت أجازة مرضي لمدة عشرين يوم، ومراتك قعدت تلعنك في بيت حماتك.»[١٣١] ويلاحَظ من هذا القول أن المؤلف أراد أن يخرج ما بداخل «الزوج» إلى الواقع الخارجي ليتعايش معه، وأن يضع مشكلة الإنجاب نصب عينيه ليفكر فيها بشيء من الموضوعية.

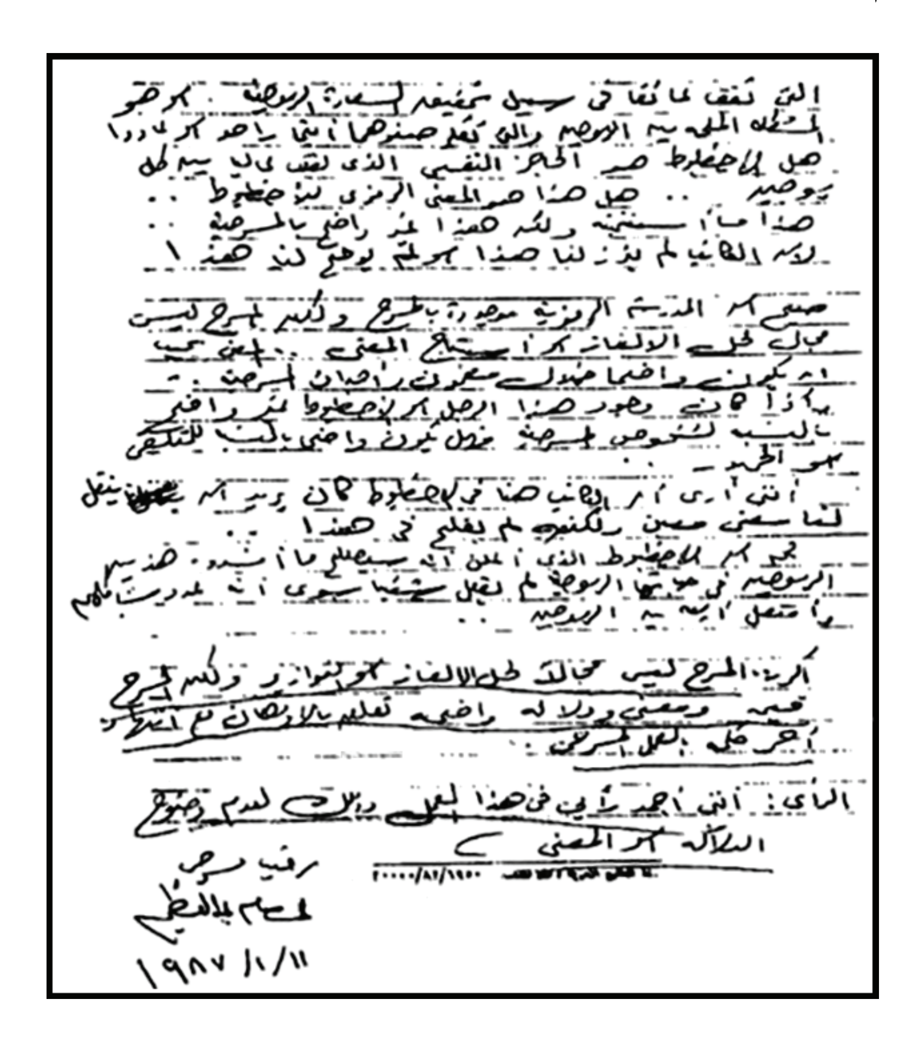
وعندما يتحدث «الرجل» مع الزوج عن نشاطه الشعري قبل الزواج، يقول له: «… أنت عندك ٣ دواوين شعر كتبتهم قبل ما تتجوز، ونمت على كده بعد ما اتجوزت، وقلت بعض من الشعر ده في بعض الندوات اللي كان بيعملها المرشحين في انتخابات ١٩٧٦، ولفِّيت مع واحد من المرشحين معروف بميوله، وبقيت تقول الشعر ده في كل ندواته الانتخابية رغم أنك كاتب الشعر ده من زمان (يهم الزوج بالكلام)، ما تقاطعنيش، اهتمامك الأدبي انحصر في تناول الأعمال الأدبية بالقراءة وهي دي المشكلة.»[١٣٢] وهذا القول يعكس لنا أن «الزوج» يندم على ملكة الإبداع الشعري، الذي هجرها بعد الزواج، ويحاول إظهار ذلك في الواقع من خلال حديث «الرجل/العقل الباطن».

أما حديث الرقيب عن المدرسة الرمزية في المسرح، وموقف المسرحية منها، فنحن نختلف معه؛ لأن المسرح بالفعل مجال لحل الألغاز، وفك الرموز، واستنتاج المعاني، وهذا هو الهدف الأساسي من أي عمل إبداعي بصفة عامة، والمسرح بصفة خاصة. ويجب أيضًا أن يفكر المتلقي أمام العمل الإبداعي، ويحاول أن يفسر رموزه؛ لأن العمل

[١٣١] المسرحية، ص١١.

[١٣٢] المسرحية، ص١٢.

الإبداعي إذا كان مباشرًا مباشرة واضحة، فَقَدَ أهم عناصره من حيث التفكير. وكفى أن نقول إن هناك مسرحيات كثيرة ما زالت تُدرَّس إلى الآن، ومازال النقد يُخرج منها الرموز والتحليلات التي عجز عنها الآخرون، رغم كتابتها منذ زمن بعيد. فعلى سبيل المثال مسرحيات شكسبير، التي ما زالت إلى الآن مجالًا خصبًا في المحافل الأدبية والنقدية، وأيضًا مسرحيات توفيق الحكيم الرمزية والفكرية. وأخيرًا يُحسَب للرقيب جمود رأيه أمام هذا النص.



التي تحقق ما نقا في سبيل تحقيق السعادة الروحية. بل هو السلطة الملهمة الروحية والتي تحل صنوفها أنها واحد من [illegible]
هل المخطوط من الحجر النفسي الذي [illegible]
بوصيد .. هل هذا هو المعنى الرمزي لذا المخطوط ..
هذا ما أستنتجه ولكن هذا غير واضح بالمسرحية ..
لأن الكاتب لم يبرز لنا هذا بل لم يوضح لنا هذا.

معنى أن المدرسة الرمزية موجودة بالمسرح ولكن المسرح ليس مجال لحل الألغاز من أجل استنتاج المعنى .. إنما يجب أن يكون واضحا ومفهوما معروف رأي صاحب المسرحية ..
بمعنى إذا كان وجود هذا الرجل من المخطوط غير واضح بالنسبة للشخوص المسرحية فهل غير واضح بالنسبة للمتلقي هو الجمهور ..
إنني أرى أن الكاتب هنا في المخطوط كان يريد أن يبين لنا معنى معين ولكنه لم يفلح في هذا ..
[illegible] المخطوط الذي [illegible] هذه الروحية في حوارها الروحي لم تقل شيئا سوى أنه [illegible] متصل إليه بين الروحية ..

أكرر.. المسرح ليس مجالا لحل الألغاز أو الفوازير ولكن المسرح قضية ومعنى ودلالة واضحة تعلم بالإنسان مع [illegible] آخر كله [illegible] للعمل المسرحي ..

الرأي: أنني أجد رأيي في هذا العمل وذلك لعدم وضوح الدلالة أو المعنى

٢٠٠٠٠/٨٢/١٩٩٠

رقيب مسرح
[illegible]
١٩٨٧/١٠/١١

وفي يوم ١ / ٢ / ١٩٨٧ كتب الرقيب «سامي أحمد» تقريرًا برفض الترخيص، اختتمه بقوله: «... ويلاحظ أن المعالجة الفنية لموضوع المسرحية ضعيفة وغير متماسكة، كما يتخلل الحوار ألفاظ سوقية وخارجة عن الآداب، كما يؤخذ على المسرحية من الناحية الشكلية عدم ذكر الشخصيات في المقدمة، وعدم وصفها بأنها من فصل واحد؛ ولذا أرى عدم الترخيص بعرضها.»

الموضوع:

كما يؤخذ على المسرحية من الناحية الشكلية عدم ذكر الشخصيات في المقدمة

وعدم وصفها بأنها من فصل واحد.

سامي أحمد

ولذا أرى عدم الترخيص بعرضها.

١ / ٢ / ٩٨٧

وأمام هذا التقرير، نقول لقد وقع الرقيب «سامي أحمد» فيما وقع فيه الرقيب السابق، من عدم فهْم لرموز المسرحية، مما أدَّى به إلى القول بضعف المعالجة الفنية، وعدم تماسك أحداثها. وأمام عدم الفهم، خَشِيَ الرقيب من عواقب ذلك فتجنَّى على النص ببعض الجمل المتعارَف عليها رقابيًّا، مثل الألفاظ السوقية الخارجة عن الآداب العامة.

والدليل على ذلك أن هذا النص خالٍ تمامًا من أيِّ لفظ مشين أو خارج عن الآداب، أو حتى لفظة سباب واحدة. والدليل على ذلك تفرُّد هذا التقرير بهذا السبب دون باقي التقارير الرافضة — كما سيأتي — مع العلم بأن أول شيء يبحث عنه الرقيب في النص هو ألفاظ السباب، والعبارات الخارجة عن الآداب العامة، بغض النظر عن رفض أو قبول النص. ومن طرائف الرفض أيضًا في هذا التقرير، تمسك الرقيب في رفضه بأن المؤلف لم يذكر الشخصيات في مقدمته، ولم ينبِّه على أن المسرحية من فصل واحد. وإذا نظر الرقيب إلى الغالبية العظمى من النصوص المقدمة للرقابة منذ أوائل هذا القرن إلى الآن، سيجد — تبعًا لرفضه — أنها واجبة الرفض، لعدم ذكرها الشخصيات أو عدد فصولها.

بسم الله الرحمن الرحيم

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية: الأخطبوط

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع :

وموقفنا من هذا التقرير، هو نفس موقفنا من تقرير الرقيب «فتحي عمران» الذي كتب — بدون تاريخ — تقريرًا برفض الترخيص أيضًا، قال فيه: «... المسرحية رمزية، تتعرَّض لمخاوف الإنسان وهمومه التي تشغله طول الوقت وتنغِّص عليه حياته ... إلا أن الفكرة «معالَجة» بشكل غير لائق بالآداب العامة، خاصة وأن النص مقدَّم من قصر ثقافة دمياط؛ لذا أرى عدم التصريح بعرضه.»

وما يهمنا في هذا التقرير، الجملة قبل الأخيرة، وهي «أن النص مقدَّم من قصر ثقافة دمياط.» فهل يقصد الرقيب أن الأقاليم في مصر — كدمياط — يجب عليها عدم تقديم المسرحيات غير اللائقة بالآداب العامة، وقصر هذه المسرحيات على العاصمة فقط! فإذا قصد الرقيب هذا المعنى، نقول له: إن المساس بالآداب العامة من المحظورات الأساسية في نظم الرقابة، وتُطبَّق على جميع النصوص المسرحية، بغض النظر عن مكان عرضها، أو تقديمها.

أما إذا كان قصد الرقيب أن المسرحية الرمزية، التي صعب فهمها وفك رموزها عليه، وبالتالي سيصعب فهمُها على جمهور الأقاليم — كجمهور مدينة دمياط — لذلك أقرَّ برفض الترخيص! فيجب علينا للردِّ عليه، أن ننبِّه بأن جمهور الأقاليم في مصر منذ أكثر من قرن مضى كان يستمتع بفهم ووَعْي وإدراك بالأعمال المسرحية الرمزية العالمية، مثل «أوديب الملك»، و«لويس الحادي عشر»، و«عطيل»، و«كليوباترا»، و«عايدة»، و«تاييس»، و«كارمن» ... إلخ هذه الأعمال. فهل بعد مرور أكثر من قرن زمني على تقديم هذه الأعمال لهذا الجمهور، نأتي الآن ونقول إن هناك عملًا مسرحيًّا مصريًّا يصعب فهمه على هذا الجمهور الواعي؟![١٣٣]

وكتب الرقيب «شوقي شحاتة» — بدون تاريخ أيضًا — تقريرًا برفض النص، قال فيه: «... المسرحية رمزية تتحدث عن الشك وعدم الثقة التي تهيمن على أفكار بعض الأزواج وتطاردهم وتثبت عدم الثقة بين الزوجين مما يتسبَّب عنه المشاكل المختلفة، وخاصة عند خروج الزوجات للعمل. ولما كانت المسرحية تَعرِض الفكرة بصورة غير واقعية ومبالغة يصعب استيعابها. أرى عدم الترخيص بالنص.»

[١٣٣] وللمزيد عن هذا الأمر، انظر: د. سيد علي إسماعيل، «تاريخ نشاط الفرق المسرحية في أقاليم مصر ١٨٨٧–١٩٢٣: دراسة نقدية وثائقية»، وهي دراسة ضمن «دراسات وبحوث المؤتمر العاشر لأدباء مصر في الأقاليم: دراسات في المسرح الإقليمي»، سلسلة كتابات نقدية، يناير ١٩٩٥، عدد ٤٧، ص٧–٨٠.

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب: [illegible]

اسم المسرحية: [illegible]

اسم المؤلف: محمد الشربيني

اسم الفرقة: ثقافة دمياط

الموضوع:

[illegible]

الرأي: [illegible]

أرى عدم الترخيص بالعرض

[illegible]

ومن الملاحظ في هذا التقرير، أن الرقيب لم يكن مُحقًّا في قوله بأن المسرحية عَرَضتْ فكرتَها بصورة غير واقعية. فالمسرحية واقعية بمعنى الكلمة، هذا في حالة فهم الرقيب لمعناها. ولكنه محقٌّ في قوله بأن المسرحية صعب استيعابها عليه، وهذا موقف معظم الرقباء أمام هذا النص الرمزي الثري. ولو توفَّر في ذلك الوقت وجود الرقيب المتخصص الناقد المُلِم بالثقافة المسرحية، وقواعد النقد المسرحي، والمطَّلِع على اتجاهات

الكتابة المسرحية، لحصلت هذه المسرحية على الترخيص اللازم لعرضها، وتلقَّفتْها أقلام النقاد بالتقريظ والمدح والنقد البنَّاء.

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية

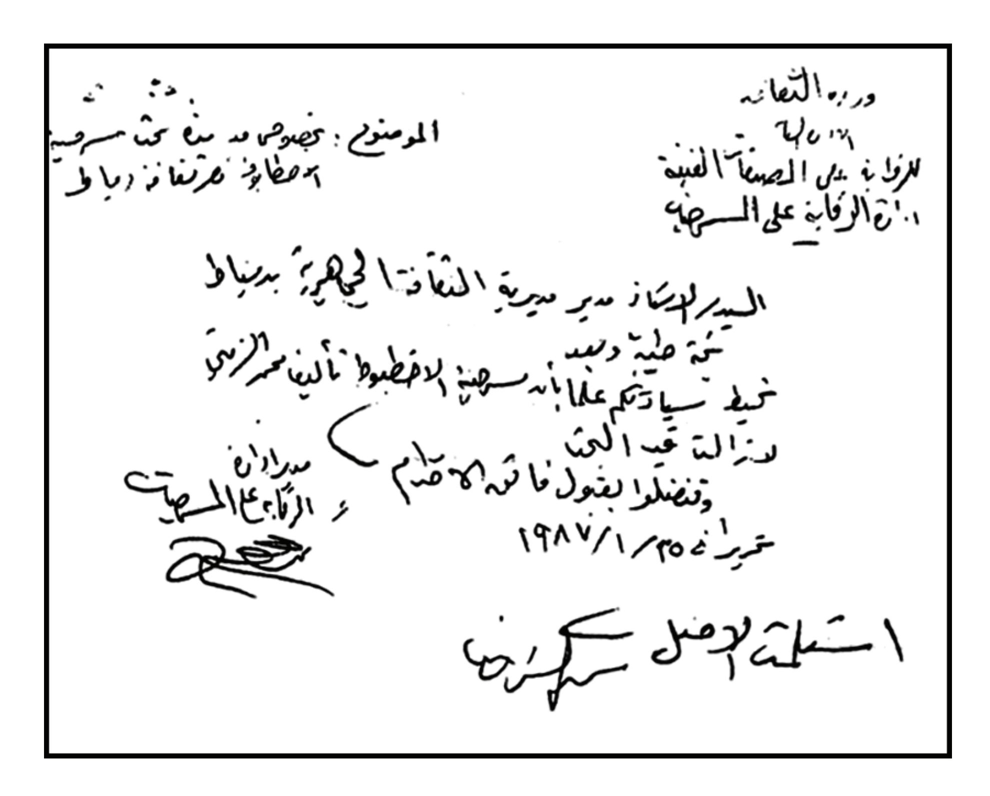
اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع :

وقد وجدنا ضمن الوثائق الرقابية للمسرحية، ورقة بتاريخ ٩/٢/١٩٨٧ فيها الآتي: «حضر الأستاذ محمد الشربيني إلى إدارة الرقابة على المسرحيات وأبدى رغبته في

إعادة صياغة مسرحية «الأخطبوط» الذي كان قد قدَّمها للرقابة، وكان قد أُرسِل لسيادته إخطار[١٣٤] بمدِّ مدة هذه المسرحية وتسلُّمَه، وهذا للعِلْم، وقد وقَّع على هذا.»



وزارة الثقافة
الإدارة العامة للمصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات

الموضوع: بخصوص مد فترة تحت ... مسرحية
الأخطبوط ثقافة دمياط

السيد الأستاذ مدير مديرية الثقافة الجماهيرية بدمياط

تحية طيبة وبعد

نحيط سيادتكم علمًا بأن مسرحية الأخطبوط تأليف محمد الزيني لا تزال تحت البحث

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام

تحريرًا في ٢٥/١/١٩٨٧

مدير إدارة الرقابة على المسرحيات

استلمت الأصل

صورة الإخطار.

ولعل هذا التصرُّف من قِبَل المؤلف كان بهدف إنهاء الموقف المتعسِّف من قِبَل الرقابة أمام نص رمزي صعب فهمُه واستيعابُه على معظم الرقباء. ونحن نعتقد بأن المؤلف كان مؤمنًا بإبداعه في هذا النص، والشكل الذي ارتضاه له؛ لذلك حسم الصراع

[١٣٤] وهذا الإخطار محفوظ ضمن وثائق المسرحية، ومنشور في الصفحة التالية.

بين إيمانه بعمله وبين التخلِّي عنه أمام تعسُّف الرقابة في تغيير النص؛ لذلك اقتنع أخيرًا بأن يسحب النص من الرقابة، ويحتفظ به دون تغيير أو تعديل، حتى يأتي اليوم الذي يتواجد فيه الرقيب الناقد المُلِمُّ بالأنواع المسرحية بصفة عامة، والنوع الرمزي بصفة خاصة — الذي يندرج تحته هذا النص — أو يتواجد في هذا اليوم مَن يُنصِف حرية الإبداع المسرحي.[١٣٥]

مسرحية «لماذا هذا؟» ١٩٨٨، لمصطفى سعد

تقدم «محمود الألفي» مدير عام مسرح الشباب بقطاع المسرح بطلب إلى الرقابة في يوم ٩ / ١٠ / ١٩٨٨ من أجل الترخيص له بتمثيل مسرحية «لماذا هذا؟»[١٣٦] من تأليف مصطفى سعد.[١٣٧]

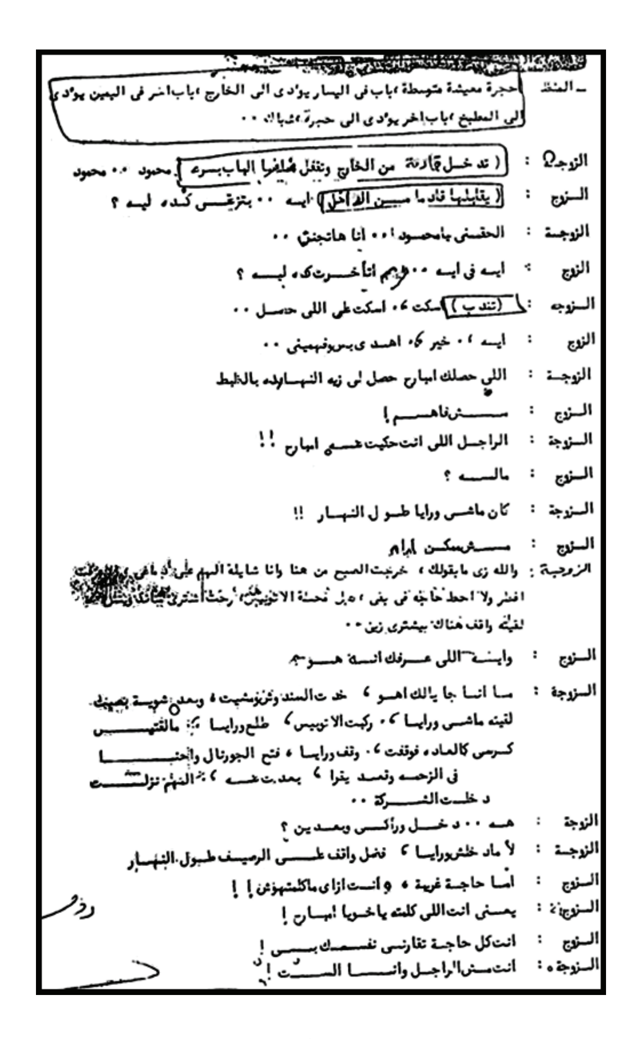
وتدور المسرحية حول الشاب «محمد»، الذي يصطحب إحدى محترِفات البِغَاء — وتُدعَى «ليلى كامل» — إلى أحد الفنادق الفاخرة، لقضاء ليلة حمراء معها نظير مبلغ من المال، من أجْل أن يعيش الحياة كما تصوَّرها. وقبل بداية الليلة، يستمعان إلى طَرْق يأتي من داخل الدولاب، وعندما يفتح «محمد» الدولاب تسقط منه جثة مطعونة بسكين من الخلف، وعلى الفور يستغيث بجرسون الفندق، الذي يحضر ويقوم بالبحث عن الجثة. وهنا تحدث المفاجأة، فقد اختفتِ الجثة. ويُحاوِل الجرسون إقناع «محمد» و«ليلى» بأنهما أفرطا في الشراب، وما حدث ما هو إلا تخيلات وأوهام، ثم ينصرف. وأمام ذلك يحاول «محمد» و«ليلى» استكمال الليلة، ولكن بعد لحظات يستمعان إلى الطَّرْق من داخل الدولاب مرة ثانية، وتسقط الجثة مرة أخرى، وبالكشف عنها نجدها جثة الجرسون نفسه مطعونةً بسكين. ثم يحضر «المحقق» بناء على طلب مدير الفندق،

---

[١٣٥] والدليل على ذلك أن سجلات الرقابة خَلَتْ من ذِكْر أي شيء عن هذا النص بعد ذلك.

[١٣٦] مصطفى سعد، مسرحية «لماذا هذا؟» وهي محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة، بما يصاحبها من وثائق وتقارير رقابية، تحت رقم وارد مسرحيات ٢٣٦ بتاريخ ١٨ / ١٠ / ١٩٨٨.

[١٣٧] وللمؤلف مصطفى سعد مقالات نقدية منشورة بمجلة «القصة» في عام ١٩٩٢، كما أن له أعمالًا إبداعية عديدة، منها: «افرض» ١٩٨٤، و«معقول» ١٩٨٦، و«طب وبعدين» ١٩٨٩، و«مراتي تقريبًا»، و«٣٠ فبراير» ١٩٩٢، و«قصة الحي الغربي»، و«ما تحاولش»، و«لواحظ»، و«أمسية رمضان» ١٩٩٥.



المنظر: حجرة معيشة متوسطة، باب في اليسار يؤدي إلى الخارج، باب آخر في اليمين يؤدي إلى المطبخ، باب آخر يؤدي إلى حجرة، شباك ..

الزوجة: (تدخل قادمة من الخارج وتقفل خلفها الباب بسرعة) محمود .. محمود

الزوج: (يقابلها قادما من الداخل) ايه .. بتزعقي كده ليه؟

الزوجة: الحقني يا محمود .. أنا هاتجنن ..

الزوج: ايه في ايه .. انا اخضيتك، ليه؟

الزوجة: (تنتحب) اسكت .. اسكت على اللي حصل ..

الزوج: ايه .. خير .. اهدي بس وفهميني ..

الزوجة: اللي حصلك امبارح حصل لي النهارده بالظبط

الزوج: مش فاهم!

الزوجة: الراجل اللي انت حكيت عنه امبارح!!

الزوج: ماله؟

الزوجة: كان ماشي ورايا طول النهار!!

الزوج: مش ممكن ابدا

الزوجة: والله زي ما بقولك، خرجت الصبح من هنا وانا شايلة الهم على ما ... افتكر ولا احط حاجة في بقي، ... محطة الاتوبيس، رحت اشتري ... لقيته واقف هناك بيشتري زيي ..

الزوج: وايه اللي عرفك انه هو؟

الزوجة: ما انا جايالك اهو، خدت السندوتشات، وبعد شوية ... لقيته ماشي ورايا .. ركبت الاتوبيس، طلع ورايا .. مالقيتش كرسي كالعادة، فوقفت .. وقف ورايا، فتح الجورنال واحنا في الزحمة وقعد يقرا، بعدت عنه .. النهاردة نزلت دخلت الشركة ..

الزوج: هه .. دخل وراكي وبعدين؟

الزوجة: لأ ماد خلش ورايا، فضل واقف على الرصيف طول النهار

الزوج: اما حاجة غريبة، وانت ازاي ماكلمتهوش!!

الزوجة: يعني انت اللي كلمته يا خويا امبارح!

الزوج: انت كل حاجة تقارني نفسك بيه!

الزوجة: انت مش الراجل وانا الست!

صفحة من المسرحية.

ويقوم بالتحقيق، الذي لا يصل إلى شيء فيه فينصرف بعد أن اقتنع الجميع بأن «محمد» و«ليلى» مصابان بالخيال من فرْط الإسراف في شرب الخمر. وفي محاولة ثالثة لإتمام الليلة الحمراء يستمعان إلى الطَّرْق للمرة الثالثة من داخل الدولاب، وتسقط منه جثة



قطاع المسرح
مسرح الشباب

السيد الأستاذ / مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية

تحية طيبة وبعد

نرسل لسيادتكم رفق هذا عدد ٣ نسخ من مسرحية «[illegible]»

تأليف الأستاذ / مصطفى سعد

رجاء التكرم بعمل اللازم

وتفضلوا بقبول وافر الاحترام

مدير الشئون الفنية

طلب الترخيص.

«مدير الفندق»، ويحضر «المحقق» مرة ثانية، ويخرج بعد أن يُقنِع «محمد» بأن الجثث لا وجود لها إلا في خياله فقط. وهنا تهرب «ليلى» من الغرفة، ويفكر «محمد» في كلام «المحقق»، وفي أثناء تفكيره هذا، يسمع الطَّرْق للمرة الأخيرة من داخل الدولاب، وتسقط منه جثة «المحقق» نفسه، وتنتهي المسرحية بحالة هياج عصبي تنتاب «محمد».

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

- ٢ -

اسم الرقيب: عادل أحمد عيسى

اسم المسرحية: إحنا هنا

اسم المؤلف: مصطفى سعد

اسم الفرقة: مسرح الشباب

الموضوع:

الرأي:

وفي يوم ٣١ / ١٠ / ١٩٨٨ كتب الرقيب «عادل أحمد عيسى» تقريرًا بالموافقة على الترخيص، قال فيه: «... مسرحية من مسرح الاستفهام تناقش مشكلات الشباب وحيرته في تقرير مصيره وتخبُّطه في الحياة ... وعلى ذلك أرى لا مانع من الترخيص بها بعد

حذف الملحوظات الآتية: ص١٦، ١٧، ٢١، ٢٢، ٢٧، ٢٨، ٣٤، ٤٨.» وملاحظات الرقيب في هذا التقرير تتحدَّد ببعض المواقف المخالِفة للآداب العامة مثل العبارات الموحية بالجنس، ومشاهد خلع الملابس، والقُبُلات ... إلخ.

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب: علاء سعودي

اسم المسرحية: لماذا هنا

اسم المؤلف: مصطفى ...

اسم الفرقة: مسرح الشباب

الموضوع:

الرأي:

تجربة مسرحية جديدة .. يطلق عليها مؤلفها – المسرحية الاستفهامية – ؟! وإن كان هذا المصطلح الواقع – هو ... لمسرح العبث ..!

وهناك تحفظات عدة على تقديم هذا النص على خشبة المسرح:

وفي يوم ٢ / ١١ / ١٩٨٨ كتب الرقيب «علاء سعودي» تقريرًا بالموافقة أيضًا، قال فيه: «تجربة مسرحية جديدة ... يُطلِق عليها مؤلفها: المسرحية الاستفهامية؟! وإن كان

هذا النص في الواقع هو مسخ لمسرح العبث ...![١٣٨] وهناك تحفظات عِدَّة على تقديم هذا النص على خشبة المسرح: وجوب الالتزام — الكامل — بعدم تقديم أي مشاهد جنسية أو إيحاء بالجنس على خشبة المسرح، وخاصة في تلك اللحظات التي يَكَاد فيها الرجل أن يهمَّ بالمرأة، ويمكن أن نشير إليها في الصفحات الآتية:

(١) ص١١، المشهد الأول (التقديم والشرح لمناظر المشهد الأول) وفي هذا الشأن يجب أن ترتدي الممثلة ملابس محتشمة. وألَّا يحدث أي تقارب جسدي بين الرجل والمرأة، وألَّا تتبذَّل المرأة في حركاتها بشكل مصطنع.

(٢) ص٢٢، المشهد الأول ... اللحظات التي يقترب فيها الرجل من المرأة تُحذف كلها.

(٣) ص٣٣، المشهد الأول ... اللحظات التي يقترب فيها الرجل من المرأة تحذف كلها.

(٤) ولا يمكن الترخيص بهذا النص بالإجازة إلا بعد مشاهدة العرض المسرحي ومدى الْتِزامه بالقواعد والتقاليد والقوانين الرقابية.»

ونحن نتفق مع الرقيب في ملاحظاته السابقة.

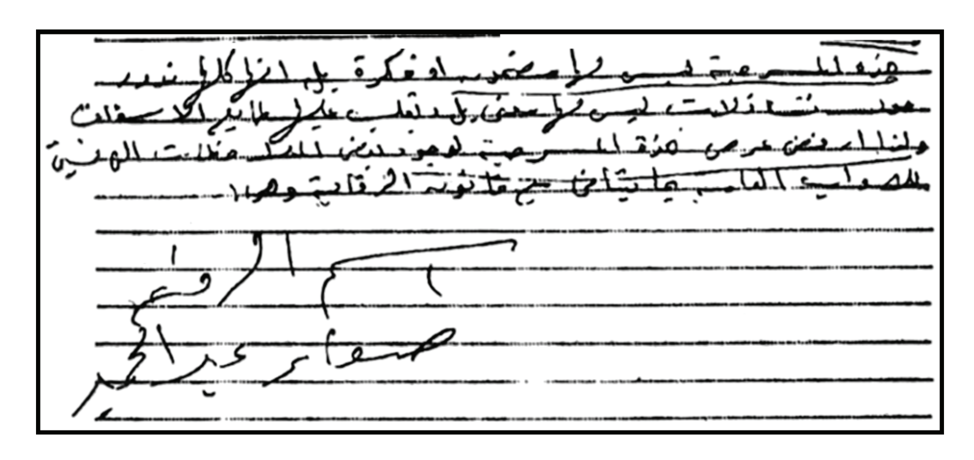
وقبل يوم ٩ / ١١ / ١٩٨٨[١٣٩] كتبت الرقيبة «صفاء عبد الحميد» تقريرًا برفض النص، قالت فيه: «... هذه المسرحية ليس لها مضمون أو فكرة، بل إنها كلها تدور حول تساؤلات ليس لها معنًى، بل ويغلب عليها طابع الإسفاف؛ ولذا أرفض عرض هذه المسرحية لوجود بعض الملاحظات التي تسيء للآداب العامة بما يتنافى مع قانون الرقابة، وهي: ص١١، ١٤، ١٨، ٢١، ٢٢، ٢٧، ٣٤، ٤٥، ٤٨، ٥٧.»

ونحن نتفق مع الرقيبة في ملاحظاتها المحدَّدة بالصفحات السابقة، لما يشوبها من إيحاءات جنسية، لا يصح عرضها على خشبة المسرح بالصورة والوصف الدقيق المذكور بالمسرحية. ولكننا نختلف معها في كَوْن المسرحية لا مضمون لها، واعتراضها على كثرة التساؤلات بها، وأخيرًا وصفها بالإسفاف. ولو بذلت الرقيبة بعض الجهد اليسير في قراءة مقدمة المؤلف عن شرح فكرة مسرحه الاستفهامي، ما رفضت المسرحية.

---

[١٣٨] ونحن لا نتفق مع الرقيب في هذا القول؛ لأن المؤلف عالَجَ فكرةَ مسرح الاستفهام بصورة نظرية في مقدمة المسرحية، وأثبت أن مسرح الاستفهام، يختلف كل الاختلاف عن مسرح العبث أو اللامعقول.

[١٣٩] لأن تقرير الرقيبة «صفاء» بدون تاريخ، وقد أشَّر المدير بالنظر عليه في يوم ٩ / ١١ / ١٩٨٨.



فالمؤلف يقول عن مسرح الاستفهام: بأنه «محاولة لتقديم شكل جديد يختلف كل الاختلاف عن الأشكال التقليدية وأيضًا عن الحركات التجديدية المطروحة في هذه الأيام. والهدف الرئيسي لهذا الشكل هو أن يُثِير المتفرِّج ويجعله يتساءل: لماذا؟ كيف؟ وما العلاج؟ وعملية التساؤل ليست نتيجة وفقط، ولكنها لا بد وأن تكون عملية مستمرة من بداية المسرحية وحتى النهاية.»[١٤٠] ثم بعد ذلك تحدث المؤلف بإسهاب عن «المتفرج الإيجابي»، و«الاستفهام البسيط والمركب» في مسرحه، حتى وصل إلى الحديث عن عناصر المسرح الاستفهامي. وتتمثل هذه العناصر في:

(١) كسر الحالة الحقيقية أو الواقعية.[١٤١]
(٢) كسر كلٍّ من عنصرَيِ «الزمان»، و«المكان».[١٤٢]

[١٤٠] مصطفى سعد، مقدمة المسرحية تحت عنوان «حول مسرح الاستفهام»، ص١.

[١٤١] وكسر الواقع، من وجهة نظر المؤلف، ليس معناه الانتقال من الواقع إلى اللاواقع، وإلَّا تحوَّل إلى اللامعقول. ولكن الكسر يتم للانتقال من الواقع إلى واقع آخَر بصورة فجائية تنبِّه وتصدم المشاهد بحيث تجعله يتساءل على الفَوْر. راجع، مقدمة المسرحية، ص٢.

[١٤٢] وهو، من وجهة نظر المؤلف، عنصر تكميلي للعنصر السابق طالما أنه سوف يتم كسْر الواقع إلى واقع آخَر فلا بد من أن يكون للواقع الجديد زمان ومكان خاص به، يختلف عن زمان ومكان الواقع السابق. راجع، مقدمة المسرحية، ص٢، ٣.

(٣) الجمع بين حالتي «الاندماج»، و«اللااندماج».[١٤٣]
(٤) فن الصورة.[١٤٤]
(٥) الحركة لا بد وأن تتساوى مع الكلمة.[١٤٥]
(٦) الكادر المسرحي.[١٤٦]
(٧) تحقيق أقصى ما يمكن من «الصنعة» أو «الحرفة المسرحية».[١٤٧]

وعلى طلب المسرحية المقدَّم من قِبَل مدير مسرح الشباب — المنشور في البداية — توجد تأشيرة تقول: «قُدِّمت التقارير، وبالاطِّلاع أُحيل النص للآنسة نجلاء في ٦ / ١١ / ١٩٨٨.»

وبالفعل كتبت الرقيبة «نجلاء الكاشف» تقريرًا بالموافقة في يوم ٩ / ١١ / ١٩٨٨، قالت فيه: «… على الرغم من محاولة كاتب هذا النص تعرية واقع الإنسان القبيح ومعاناته معه من خلال نص عبثي رمزي ساخر، إلا أنه أيضًا يرى ضرورة تقبُّل الحياة على ما هي عليه في هذا العالَم، وإلا فإن التفكير في غير ذلك سيكون مصيره الفَشَل. وإني أرى أنه لا مانع من الترخيص بأداء هذا النص، بشرط تنفيذ الملاحظات المشار إليها:

أولًا: تنفيذ الحذف الآتي: ص١٣، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢١، ٢٢، ٢٧، ٢٨، ٣٤، ٤٨.

---

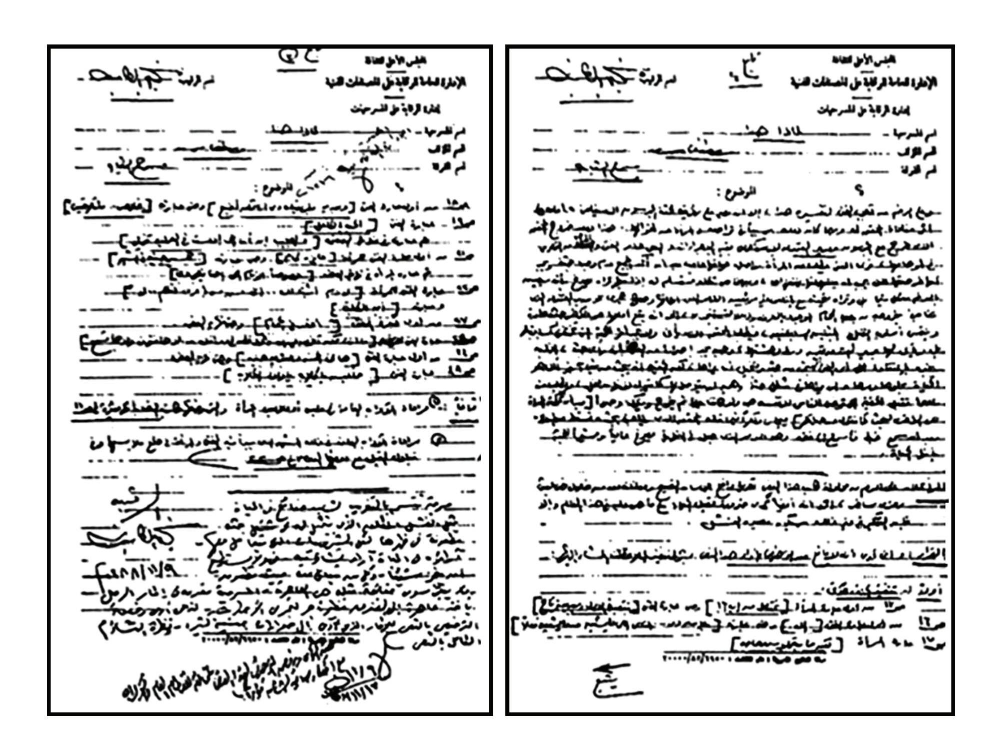
[١٤٣] وحالة الاندماج — من وجهة نظر المؤلف — تحدث عند تقديم العرض وقبل أن تحدث عمليات الكسر السابقة، وهنا سوف يندمج المتفرِّج ولو للحظات، ثم تتم عمليات الكسر فتُخرج المتفرِّج من حالة الاندماج إلى حالة التساؤل؛ أي حالة اللااندماج. راجع، مقدمة المسرحية، ص٣، ٤.

[١٤٤] والمقصود بفن الصورة — من وجهة نظر المؤلف — الاعتماد على التعبير بالجسد، في بعض المواقف، أكثر من التعبير بالحوار. راجع، مقدمة المسرحية، ص٤، ٥.

[١٤٥] وجدنا أن المؤلف، في هذا العنصر، يحاول بكل وسيلة ممكنة أن يجعله عنصرًا خاصًّا ومتفردًا، ولكننا نخالفه في ذلك؛ لأن هذا العنصر هو تفسير أو شرح مستفيض للعنصر السابق، وكان أولى بالمؤلف أن يدمج العنصرين معًا.

[١٤٦] ويتمثل هذا العنصر، في وضع الممثل على خشبة المسرح، وهو عنصر يهتم في المقام الأول بعمل المخرج المسرحي، ولا نرى أية ضرورة لحديث المؤلف عنه، طالما أنه يتحدث عن المسرح الاستفهامي بصورة نظرية.

[١٤٧] وهذا العنصر — من وجهة نظر المؤلف — يُعتَبَر المحصِّلة النهائية للعناصر السابقة.

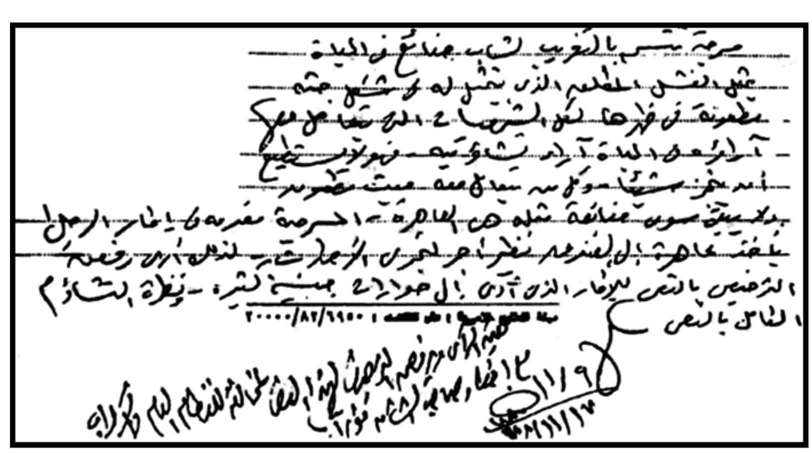


ثانيًا: (١) مراعاة الآداب العامة في ملابس المرأة والتي وصفها كاتب النص بأنها مُثِيرة في ص١١. (٢) مراعاة الآداب العامة في ذلك المشهد الذي يبدأ فيه الفتى والمرأة في خلع ملابسهما وفي تبادُل القُبَل مع بعضهما البعض في ص٢٢.»

وبالرغم من موافقة الرقيبة، التي تُعتَبَر لجنة ثانية، لفحص تقارير اللجنة الأولى؛ أي إن رأيها رأيٌ قاطع في الموافقة أو المنع، إلا أن رأيها لم يُؤخَذ به.

ففي يوم ٩ / ١١ / ١٩٨٨ أشَّر مدير إدارة الرقابة على المسرحيات، بتأشيرة على التقرير السابق، قال فيها: «مسرحية تتسم بالتغريب لشاب ضائع في الحياة يمثل الفشل المطلق الذي يتمثَّل له في شكل جثة مطعونة في ظهرها لكل الشخصيات التي يتعامل معها — آراؤه في الحياة آراء تشاؤمية — فهو لا يستطيع أن يُنجِز شيئًا — وكل مَن يتعامل معه ميِّت مطعون، ولا يَبقَى [معه] سوى ضائعة مثله هي العاهرة … لذلك

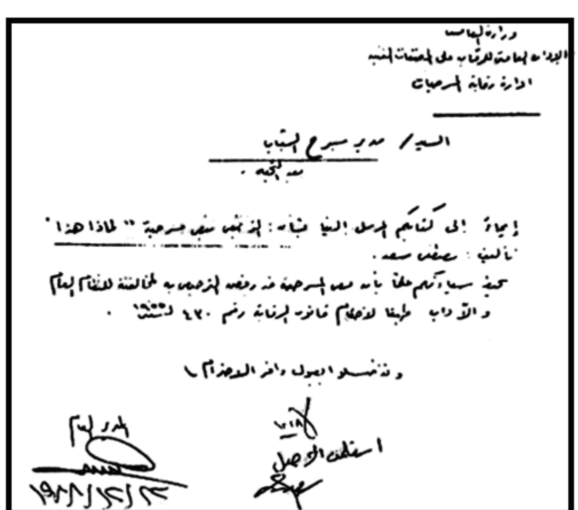
أرى رفض الترخيص بالنص للإطار الذي أدَّى إلى حوادث جنسية كثيرة ونظرة التشاؤم الكامل بالنص.» وفي يوم ١٧ / ١١ / ١٩٨٨ أشَّر المدير العام بعد التأشيرة السابقة بقوله: «يُعتمَد الرأي، ويُرفَض الترخيص لهذا النص لمخالفته للنظام العام والآداب، مع إخطار صاحب الشأن فورًا.» وبالفعل تم إرسال خطاب بهذا المعنى في ١٢ / ١٢ / ١٩٨٨.



الترخيص بالنص للإطار الذي أدى إلى حوادث جنسية كثيرة ونظرة التشاؤم الكامل بالنص

يعتمد الرأي ويرفض الترخيص لهذا النص لمخالفته للنظام العام والآداب مع إخطار صاحب الشأن فورًا

١٧/١١/١٩٨٨



وزارة الثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة رقابة المسرحيات

السيد/ مدير مسرح الشباب
بعد التحية،

إشارة إلى كتابكم المرسل إلينا بشأن: الترخيص بنص مسرحية "لماذا هذا"
تأليف: مصطفى سعد.
نحيط سيادتكم علمًا بأن نص المسرحية قد رفض الترخيص به لمخالفته للنظام العام والآداب طبقًا لأحكام قانون الرقابة رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥.

وتفضلوا بقبول وافر الاحترام،

المدير العام
١٢/١٢/١٩٨٨

ولا نعلم على وجه التحديد، لماذا رُفض النص؟! هل لأن النص به مواضع مُخِلَّة بالآداب، بما تحمله من كلمات ذات إيحاءات جنسية؟! ... وإذا كان الأمر كذلك فأين قلم الرقيب في الشطب أو التعديل؟! ... إذا علمنا أن هذه المواضع قليلة ولم يؤثِّر شطْبُها أو تعديلُها على سياق النص. أو أن الرفض كان بسبب صعوبة فهم وإدراك معظم الرقباء لنوع المسرحية. وإذا كان الأمر كذلك، فمقدمة المؤلف — السالفة الذِّكْر — تُزِيل عدمَ الفهْم هذا، وتوضِّح الأمر لَمَن يريد أن يفهَمَه.

أما موقفنا نحن أمام رفض هذه المسرحية، فنعتقد أن النص رُفض لسببين؛ أولهما: تعرُّض النص بصورة مباشرة لبعض سلبيات المجتمع المصري — في تلك الفترة — مما يعتبر تعريضًا بسياسة ونُظُم الدولة أمام الجمهور. وهو الأمر الذي تحاول الرقابة بكل وسيلة عدم بلوغه إلى الجمهور؛ لذلك تتمسك ببعض الموانع الرقابية، حتى ولو كانت غير موجودة في النص، من أجْل منع وصول هذه السلبيات وعرضها على الجمهور؛ لذلك وجدنا الرقباء يتحدَّثون عن عدم وجود مضمون للمسرحية، وكثرة التساؤلات مما يدعو إلى الإسفاف والتغريب والتشاؤم.

أما سلبيات المجتمع التي تعرَّضتْ لها المسرحية، فمنها قول الفتى: «طب إزاي الناس تعيش؟! (ينطلق وقد اندمج بالفعل في أفكاره التي تسيطر عليه الآن سيطرة تامة)، بلاش دي ... رغيف العيش قد كده (يشاور على أنه حجم كبير) بتاعنا كلنا، قسمناه؛ واحد خد النص، الثاني خد الربع ... الثالث خد نص الربع ... الرابع خد ربع الربع ... وأنا ما فضلِّيش حاجة ... بس جعان ولازم آكل؛ لأن بطني بتصوصو تلات مرات في اليوم ... يبقى الحل إيه؟!»[١٤٨] وفي موضع آخَر نجد هذا الحوار بين «المحقق»، و«الفتى»:

المحقق: ... أنا بقالي عشر سنين خدمة، تخيل عُمري ما وصلت للحقيقة نفسها في يوم من الأيام ... وساعات أبقى عارفها، لكن ما أقدرش أقولها، تعرف ليه؟

[١٤٨] المسرحية، ص١٦.

الفتى: ليه؟

المحقق: لأنها مش الحقيقة اللي تعجب الناس.

الفتى: مش ممكن! ... معقول؟

المحقق: أيوه، معقول، ومعقول جدًّا كمان، خصوصًا في مهنتنا دي، أنا كل اللي يهمني إني أظهر الحقيقة اللي الناس عرفاها، اللي الناس ترتاح لها؛ لأن بكده ... الناس ترضى بالحكم، وبكده ... الناس ما تعترضش على القانون ... وكلنا نعيش في سلام، وأمان، واضح؟

الفتى (في منتهى التعجب والخوف)**:** واضح إزاي يا أفندم؟ ده كده مش واضح خالص!

المحقق: هاديلك مثال ... مرة في قضية سرقة كنت بأحقق فيها، زمان وأنا صغير، كنت لسه متخرج ... المهم، اكتشفت وأنا بأحقق أن المتهم كان بيشتغل عند واحد غني وسرق تفاحة من صندوق التفاح اللي كان جايله هدية من لبنان، المتهم ده كان نفسه في حياته أنه يأكل تفاحة بحالها بدل الفتافيت اللي كان بيدهاله سيده، تصوَّر، ده كان في نظر الناس والقانون حرامي، وخد له فيها ست تشهر، ده غير الطرد.

الفتى: ياه! مسكين! وهو فعلًا مسكين، بس ...

المحقق: شفت إزاي؟ ماكانش ممكن أبَرَّؤه وأقول إنه بني آدم محروم ومن حقه أنه يأكل تفاحة كلها، لو كنت عملت كده كنت اتحاكمت وأصبحت شخص بيخالف القانون، أنا يا عزيزي أمنية حياتي إني أوصل للحقيقة فعلًا وأثبتها، وأعلنها للناس، لكن مع الأسف، ما باوصلش.[١٤٩]

هذا بالإضافة إلى تعرُّض المسرحية، في مواضع أخرى لمثل هذه السلبيات؛ مثل عمل خريجي الجامعات في مجالات تختلف كل الاختلاف عن تخصصاتهم الجامعية. فنجد «الفتى» — في المسرحية — حاصل على شهادة الاقتصاد والعلوم السياسية، ورغم ذلك جاء تعيينه في مصلحة المجاري، ثم نجد المسرحية تتحدث عن الحروب والمجاعات والجفاف والإرهاب والسرقة والرشوة ... إلخ هذه الأمور.[١٥٠]

---

[١٤٩] المسرحية، ص٤٠، ٤١.

[١٥٠] راجع المسرحية، صفحات ١٧، ٢٠، ٢١، ٣٧، ٤٧.

والسبب الآخر، راجع — من وجهة نظرنا — إلى غياب الثقافة المسرحية لبعض الرقباء في تلك الفترة. أو بمعنًى آخَر عدم اطلاع الرقابة والرقباء على الجديد في الحركة المسرحية أولًا بأول. فالمسرح الاستفهامي، هو شكل من أشكال التجريب المسرحي، وخصوصًا في مجال النص. ويُعتَبَر مصطفى سعد من أوائل مَن كتبوا في هذا اللون التجريبي، إذا وضعنا في الاعتبار أن مسرحيته بما فيها من مقدمة وافية لشرح المسرح الاستفهامي، قد كُتبت في أوائل عام ١٩٨٧،[١٥١] والمسرح التجريبي بدأ أول مهرجان له في نهاية عام ١٩٨٨ في مصر. هذا بالإضافة إلى أن الرقابة وقعتْ في تناقض كبير برفْضِها لهذه المسرحية الاستفهامية؛ لأنها وافقت قبل ذلك على مسرحية استفهامية أخرى، لنفس المؤلف، هي مسرحية «معقول؟!»[١٥٢] لمسرح الشباب، وقد حصلت على الترخيص بتمثيلها في يونية ١٩٨٦، وحصلت قبل ذلك على ترخيص آخَر في عام ١٩٨٤.[١٥٣]

مسرحية «المشنوق» ١٩٨٨، لإبراهيم فتحي عبد العليم

تقدَّم في يوم ٢٦ / ١٠ / ١٩٨٨ محمود الألفي مدير عام مسرح الشباب، بطلب للرقابة من أجْل الترخيص له بتمثيل مسرحية «المشنوق»[١٥٤] من تأليف إبراهيم فتحي عبد العليم.

والمسرحية تدور أحداثها في غرفة إعدام، من خلال المسجون السياسي «فريد»، الذي حُكم عليه بالإعدام بسبب أقواله السياسية ومهاجمته لنظام الحكم، ولكن الجلاد المُكلَّف

---

[١٥١] أرَّخ المؤلف «مصطفى سعد» مقدمة المسرحية في: ١٨ / ٣ / ١٩٨٧.

[١٥٢] راجع: مصطفى سعد، مسرحية «معقول؟!»: كوميديا استفهامية، وهي محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة، بما يصاحبها من وثائق وتقارير رقابية، تحت رقم وارد مسرحيات ١٢٥ بتاريخ ١٥ / ٥ / ١٩٨٦. ومن الجدير بالذكر أن المؤلف قد كتب مقدمة يسيرة لهذه المسرحية، شرح فيها فكرة المسرح الاستفهامي.

[١٥٣] فقد أشَّر مدير إدارة الرقابة على المسرحيات على جميع تقارير الرقباء لمسرحية «معقول»، بقوله: «هذه المسرحية سبق الترخيص بها عام ١٩٨٤، ولا مانع من الترخيص بها.»

[١٥٤] إبراهيم فتحي عبد العليم، مسرحية «المشنوق»، وهي محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة، بما يصاحبها من وثائق وتقارير رقابية، تحت رقم وارد مسرحيات ٢٤٤ بتاريخ ٢٦ / ١٠ / ١٩٨٨. ومن الجدير بالذكر أن مسرحية «المشنوق» سبق ونشرها المؤلف في مجلة «إبداع» العدد السابع، يولية ١٩٨٧، وهي مكتوبة باللغة العربية الفصحى، أما نسخة الرقابة، فمكتوبة باللغة العامية.

(١٢)

الفتى : بتضحكي كده ليه ؟!

المرأة : الله ؟! أمال يعني عايزني اضحك ازاي ؟!

الفتى : بالراحة شوية.

المرأة : ليـــه ؟!

الفتى : ياست الناس ... يقولوا علينا ايه ؟!

المرأة : يعني حا يقولوا ايه ؟ ((ثم تتذكر مرة اخرى الموقف الضاحك وتعود لضحكها)) بس على سكن ... ياخبر .. ولع حتة دين واقعة...
(تحاول ان تقلده) تزاغ ... راح ... واقع على طول .

الفتى : (مازال في حالة القلق التي تسيطر عليه) يوه ... (يذهب الـــى باب الفرندة ثم يفتحه وينظر خارجه).

المرأة : الله ... ايه مالك ؟!

الفتى : لا ابدا ... بس ...

المرأة : بس ايه ؟! انت خايف ؟!

الفتى : لا ... بس ...

المرأة : ما تخافش ... انت على فرندة .

الفتى : فرندة مين ؟!

المرأة : الراجل اللي بياخد البيانات تحت .

الفتى : آه....

المرأة : طيب ... خلاص ... يعني ما تخافش.

الفتى : أصل انا قلت له انك مراتي.

المرأة : ما انا سامعة .

الفتى : بس انت مش مراتي .

المرأة : ما انا عارفـــة

الفتى : فتفتكري يعني ... هو ...

المرأة : طبعا عرف

الفتى : (بخوف وفزع) عرف ايه ؟!

المرأة : عرف انت ايه ؟! وانا ايه ؟! واحنا جايين هنا ليه ؟!

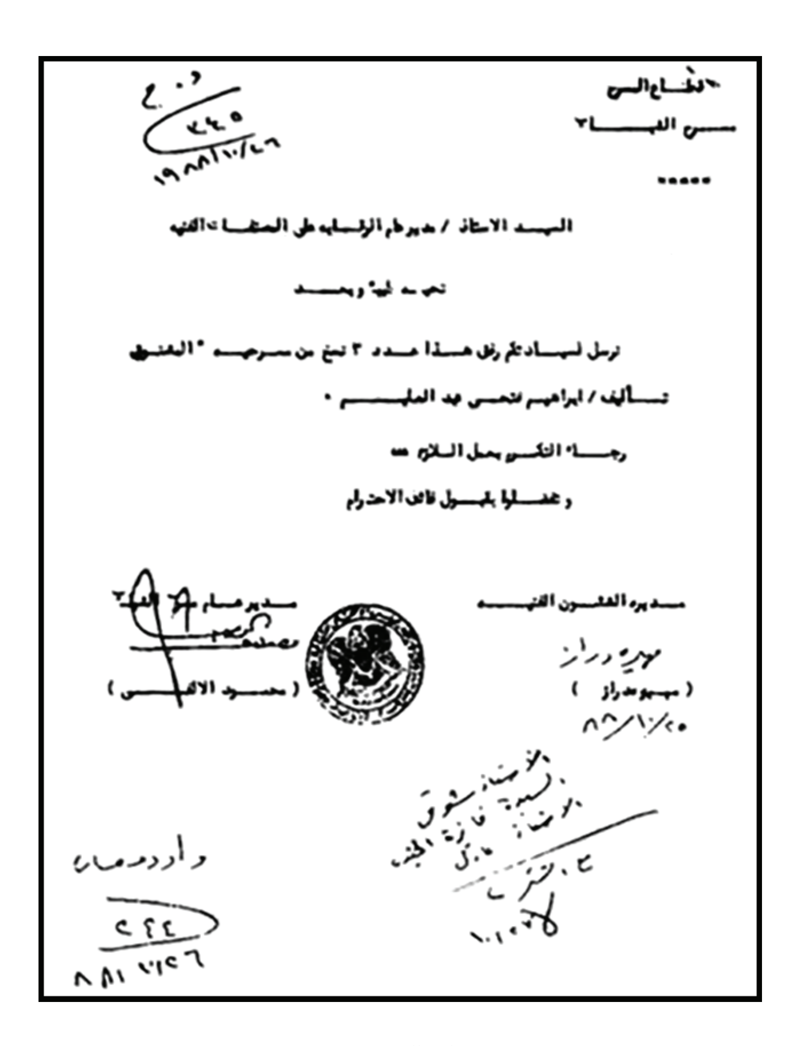
الفتى : يـــاه

المرأة : طبعا

الفتى : أصله جيه هنا قبل كده مع حد غيري .

إحدى صفحات المسرحية.

بتنفيذ الحكم يفشل في تنفيذه بسبب عطل في المشنقة. هذا بالإضافة إلى رفض المحكوم عليه تنفيذ الحكم. ويحضر المأمور عندما يعلم بذلك في محاولة منه لإقناع فريد بتنفيذ الحكم، ولكنه يفشل. ثم يحضر المحافظ، فالوزير، فالقاضي الذي حكم عليه دون جدوى



السيد الاستاذ / مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية

تحية طيبة وبعد

نرسل لسيادتكم رفق هذا عدد ٣ نسخ من مسرحية "[illegible]"

تأليف / ابراهيم فتحي عبد العليم .

رجاء التكرم بعمل اللازم ..

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام

مديرة الشئون الفنية

(ميمي دراز)

مدير عام [illegible]

(محمود الألفي)

طلب الترخيص.

أيضًا. وهنا يفكِّر المأمور في إحضار أسرة فريد المكوَّنة من الأم والزوجة والابنة، من أجْل الضغط عليه ليَقبَل تنفيذ الحكم، وبالفعل يحدث هذا. وعندما يدور الحوار بين فريد وابنته يعلم منها أنَّها تمَّتْ خِطْبتُها — منذ قليل — إلى ابن القاضي الذي حكم عليه،

فيفهم فريد من ذلك أن هذه الخِطْبة — السريعة — ما هي إلا محاولة جديدة للضغط عليه ليقبل تنفيذ الحكم، ولكنه يرفض. وهنا يتدخل القاضي ويترك حرية الاختيار لفريد ولابنته في قبول الزواج من ابنه بشرط تنفيذ حكم الإعدام على فريد، أو عدم إتمام الزواج إذا أصرَّ فريد على موقفه. وهنا يتقدم فريد إلى المشنقة، في سبيل سعادة ابنته، وبالفعل يتم تنفيذ الحكم. وبعد ذلك نجد مأمور السجن يشعر بتأنيب الضمير، فيقرِّر ترْك الخدمة وتسوية معاشه، وكذلك يقرِّر الجلاد.

وفي يوم ٦ / ١١ / ١٩٨٨ كتب الرقيب عادل أحمد عيسى تقريرًا بالموافقة على النص، قال فيه: «... مسرحية تراجيكوميدي من فصلين تُناقِش السلبيات الموجودة في نظام الحكم في فترة من الفترات، وعلى ذلك أرى لا مانع من الترخيص بها بعد حذف ما يلي: عبارة عطية [ص٣]،[١٥٥] وعبارة المأمور [ص٨].»[١٥٦]

وفي يوم ٧ / ١١ / ١٩٨٨ كتبت الرقيبة فايزة الجندي تقريرًا بالموافقة على النص أيضًا، قالت فيه: «... تُبيِّن المسرحية أن القائمين على تطبيق القانون (السلطة التنفيذية) يجب أن يَدِينوا بالولاء التام للنظام وتنفيذ القانون دون التأثُّر بالعواطف الإنسانية التي تعوق أو تؤثِّر على تنفيذ القانون؛ فرجل الشرطة قد يكون مجردًا من العواطف الإنسانية في تنفيذ الحكم، وقد يلجأ لبعض الوسائل التي تزيد المحكوم عليه تعاسة وألمًا، وتصيبه بالإحباط واليأس، وتُعرِّضه لتجارب قاسية. وفي بعض الأحيان قد يتأثَّر نفسيًّا ويشعر بالإرهاق النفسي إذا استمر في عمله، فيترك عمله ناشدًا راحة الضمير. كذلك القاضي عليه أن يتوخَّى الحَيْدة التامَّة ويحقِّق العدل ويكون منصفًا، حتى لو تَعارَض ذلك مع النظام أو تعارض مع مشاعره وعواطفه الخاصة. ويتعرَّض المؤلف لرد الفعل النفسي الذي يقع تحت كل من المحكوم عليه ومنفِّذ الحكم من رجال الشرطة، فقد يستقبل المحكوم عليه الحكم القاسي بنفس راضية من أثر الصدمة والخوف فيستسلم ويطيع الأوامر نتيجة للإحباط واليأس، وقد يستقبل الحكم بنوع من التحدِّي والمعارَضة، كذلك القائم على تنفيذ وتطبيق القانون قد تعتريه بعض المشاعر الإنسانية التي تؤرِّقه وتُرهِقه.

[١٥٥] وهي عبارة: «الحكومة كاتمة على نَفَسنا.»

[١٥٦] وهي: «وهو معقول الحكام يغلطوا؟! الحكام بيستمدوا أحكامهم من وحي إلهي بطريقة من الطرق.» وأيضًا قوله: «الكون له ناسه اللي بيمشُّوه زي ما هم عايزين.»

المجلس الأعلى للثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم المسرحية: المشنوق
اسم المؤلف: د. إبراهيم فتحي
اسم الفرقة:

الموضوع: تقرير قراءة

لا مانع من الترخيص بأداء نص «المشنوق» مع مراعاة الملاحظات: ص١، ٣، ٨، ١٠، ٢٠، ٢١.»[١٥٧]

[١٥٧] وهذه الملاحظات تتمثَّل في العبارات الآتية: قول الجلاد: «وآخد علاوة أشرب بيها كاسين عشان أنسى همومي.» وقول فريد: «أنا مش باعطَّل تنفيذ القانون لسبب بسيط جدًّا: إنه ميت. والميت لا يمكن يتعطَّل

وقبل يوم ٨/ ١١/ ١٩٨٨[١٥٨] كتب الرقيب شوقي شحاتة تقريرًا برفْض النص، قال فيه: «... المسرحية تراجيديا مأسوية سياسية تتحدث عن أنظمة الحكم الدكتاتورية التي تتخذ البطش وتلفيق التُّهَم لكل مَن يُعارضها إلا أن المؤلف عرضها بصورة مبالغة قلما تحدث في هذا الوقت مما يوحي أن هدفه هو الإثارة فقط؛ لأن حرية إبداء الرأي مكفولة، ولم نسمع أنْ حُكم على شخص بالإعدام بسبب رأيه السياسي أو عقيدته؛ لذا أرى عدم الترخيص بالنص.»

ولعل الرقيب في تقريره هذا كان يريد رفض الترخيص بأي طريقة مهما كانت؛ لأن تبريراته كلها غير مُقنِعة. فقد حدَّد زمن أحداث المسرحية بعام ١٩٨٨ عندما قال: «في هذا الوقت»، رغم أن المؤلف لم يحدِّد أيَّ زمن لأحداث مسرحيته. هذا بالإضافة إلى أن الرقيب تصوَّر بأن المؤلف بالَغ في تصوير تلفيق التهم، رغم أن هذا الأسلوب من الأساليب الشائعة والمستهلكة عند معظم مؤلفي المسرحيات، وبالأخص عندما يكتبون عن فترة مراكز القوى، وهي الفترة التي تدور فيها أحداث المسرحية. أما قول الرقيب بأنه لم يسمع بأنْ حُكم في يوم ما على أي شخص بالإعدام بسبب رأيه السياسي، فنقول

إلا عن الدفن.» وقول القاضي لفريد: «صدقني دي ظروف! حكمت على زمايلك بمُدَد سجن متفاوتة بين سنتين وتلات سنين. يمكن الحكم عليك كان قاسي. لكن كان مطلوب. كان لازم. وجت فيك! ظروف. حظك كده!»

[١٥٨] لأن هذا التقرير غير مؤرَّخ، ولكن هناك تأشيرة في أعلاه، تقول: «إن هذا التقرير سُلِّم إلى الرقيبة «فادية» كلجنة ثانية في ٨/ ١١/ ١٩٨٨.»

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع:

لهذا الرقيب: عُد إلى التاريخ وطالِعْه من جديد، ستقرأ وتسمع عن الكثيرين، أمثال ابن المقفَّع، والحلَّاج، وطومان باي.

وبالرغم من موافقة الأغلبية على الترخيص، ورفض الأقلية، أُحيلت التقارير السابقة إلى الرقيبة فادية محمود بغدادي، كلجنة ثانية — لحسم الأمر في هذا النص — فكتبت

تقريرًا بالموافقة في يوم ١٠ / ١١ / ١٩٨٨، قالت فيه: «... تدور أحداث المسرحية في زمن ما يتسم بالظلم. وهي تُبيِّن ما يُلاقيه المسجون السياسي من اهتمام خاص من قِبَل المسئولين، وأن مَن ينفِّذ الأوامر قد يضطر إلى اتباع بعض الأساليب التي لا يكون راضٍ عنها ولكنه يتبعها لينفِّذ الأوامر المطلوبة منه ... لا مانع من الترخيص بتأدية هذه المسرحية.»

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

اسم المسرحية

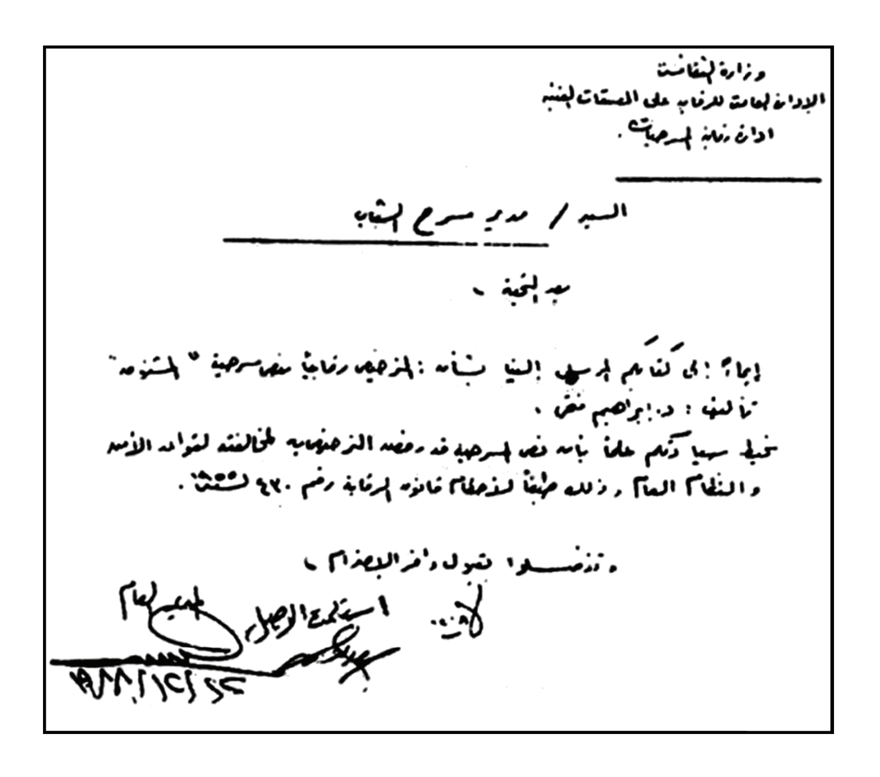
اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع :

تقرير الرقيبة فادية والتأشيرات الملحقة به.

وفي نفس يوم ١٠/١١/١٩٨٨ — وبعكس المتوقَّع، لموافقة اللجنة الثانية على الترخيص — يؤشِّر مدير إدارة الرقابة على المسرحيات بتأشيرة أسفل التقرير السابق — تقرير اللجنة الثانية — قال فيها: «... المسرحية بهذه الصورة تصوِّر كيف تتآمر كل الأجهزة في الدولة لإعدام سجين سياسي يُعارِض النظام، وكيف يخضع الجميع لنظام فاسد، وأرى أن النص بهذه الصورة لا يصلح للترخيص.»



وزارة الثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة رقابة المسرحيات.

السيد / مدير مسرح الشباب

تحية طيبة،

إلحاقًا إلى كتابكم المرسل إلينا بشأن: الترخيص رقابيًا بنص مسرحية "[illegible]"
تأليف: د. إبراهيم [illegible]،
نحيط سيادتكم علمًا بأنه قد رفض الترخيص لمخالفته لقواعد الأمن والنظام العام، وذلك طبقًا لأحكام قانون الرقابة رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥.

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام،

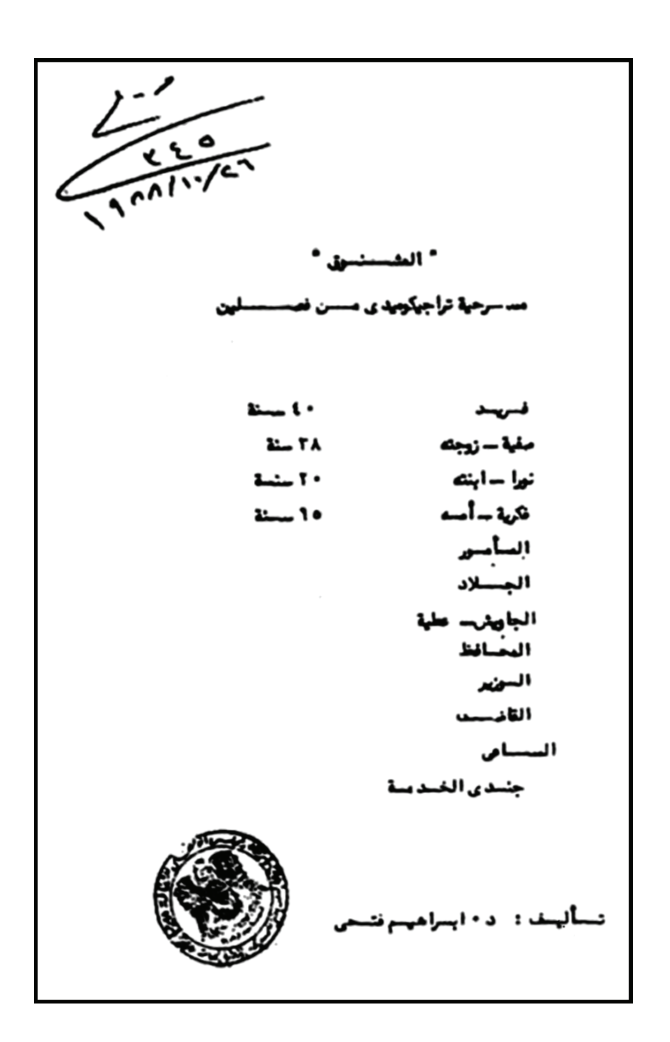
المدير العام

٢٢/١٢/١٩٨٨

وفي يوم ١٧/١١/١٩٨٨ أشَّر المدير العام للرقابة أسفل التأشيرة السابقة، بقوله: «... يُرفَض الترخيص بهذا النص المسرحي لمخالفته لقواعد الأمن والنظام العام، ويُكتَب خطاب مسجَّل فورًا،[١٥٩] ويُخطَر التفتيش الفني للتأكد من عدم العرض.»

[١٥٩] وتصحيح هذه العبارة هكذا: «ويكتب خطابًا مسجلًا على الفور.»

وبالفعل يتم إرسال خطاب في ١٢/١٢/١٩٨٨ لمدير مسرح الشباب، يُخبِره فيه المدير العام للرقابة برفض ترخيص النص لمخالفته لقواعد الأمن والنظام العام، وذلك طبقًا لأحكام قانون الرقابة رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥.



٢٤٥
١٩٨٨/١٠/٢٦

" المشنوق "

مسرحية تراجيكوميدى من فصلين

فريد ٤٠ سنة
صفية – زوجته ٣٨ سنة
نورا – ابنته ٢٠ سنة
فكرية – أمه ١٥ سنة
المأمور
الجلاد
الجاويش – عطية
المحافظ
الوزير
القاضى
الساعى
جندى الخدمة

تأليف : د. ابراهيم فتحى

غلاف المسرحية.

ومن الملاحظ أن عدم موافقة مدير الإدارة، وكذلك المدير العام على الترخيص، بعد أن وافقتْ عليه اللجنة الثانية — الحاسمة في هذا الأمر — يجعلنا نرتاب في الأمر! هل رفض المسرحية كان بسبب تصويرها لتآمر أجهزة الدولة لإعدام سجين سياسي، كما قال مدير الإدارة؟! أو أن هناك أسبابًا أخرى خفية، وغير معلنة لهذا الرفض؟!

نعم، هناك أسباب خفية، لا تَخفَى على قارئ النص. فالمسرحية تتحدث عن واقع الشعب المصري في فترة من الفترات القريبة من كتابتها، مصوِّرة هذا الواقع بالبؤس والشقاء وسوء الأحوال الاقتصادية، وتسلُّط الحكومة على الشعب. وأيضًا تصوِّر كيف يُعامَل صاحب الفكر والرأي المعارِض من قِبَل أجهزة الدولة. وهذه المعاملة تتمثَّل في الاعتقال بما فيه من إهانة وذلٍّ وإهدار للكرامة ... إلخ. كما تصوِّر المسرحية أيضًا الصراع على الحكم. كما أن المسرحية تفنَّنتْ في وصْف زوَّار الليل، أو مراكز القوى أثناء قيامهم بالقبض على الأشخاص. كما لمست المسرحية موضوعًا دقيقًا، يتعلق بأن بعض القضاة يستقون أحكامهم من الحُكام أنفسهم، أو على أقل تقدير مُجبَرون على إصدار أحكام معينة تتبع الظروف، لا القانون. والأمثلة — في المسرحية — على ذلك كثيرة؛ منها:

قول عطية — جاويش السجن — لفريد، في محاولة لإقناعه بتنفيذ الحكم: «... إيه اللي بيغريك في الحياة؟ بؤس وشقاء وهم، أنت فاكر إن حد من أهلك عايزك تفضل عايش؟ ماحدش طايق حد! لقمة العيش بقت مُرة! والحكومة كاتمة على نفسنا! عيشة تعِل!»[١٦٠]

وأيضًا الحوار الآتي، بين المأمور وفريد:

المأمور: ... بأيدي دول نفِّذت الأوامر اللي جات لي بكل دقة؛ سجنت اللي سجنته، وعذِّبت اللي عذبته، وشنقت اللي شنقته! والكل عارفين إن أنا ما عملتش اللي عملته برغبة منِّي، كل اللي عملته كان بأوامر عليا، والراجل الشريف هو اللي ينفِّذ أوامر رؤسائه من غير مراجعة، من غير ما يسمح لنفسه يفكر إنها متجاوزة عن الحد، أو — أستغفر الله — إنها أوامر غلط، وهو معقول الحُكام يغلطوا؟ الحُكام بيستمدوا أحكامهم من وحي إلهي بطريقة من الطرق — وأنا رجل مؤمن — وبالإضافة لكدا هم بيحكموا بلدهم! أنا مالي؟ أنا دايمًا أطلب من أولادي أنهم يعيشوا في أمان، يمشوا جنب الحيط؛ دي مش

[١٦٠] المسرحية، ص٣.

" المشنوق "

مسرحية تراجيكوميدى من فصليـــــن

الفصل الأول ..

المنظر .. ردهة سجن . باب على اليمين يؤدى الى غرفة الاعدام وباب على اليسار للخروج . فى الخلف زنزانة بابها من أسياخ الحديد فيمكننا أن نرى من يجلس فيها بكامله وبداخلها دكة خشبية .

الوقت : فجرا .

(يدخل الجلاد فى مزيج من الهلع والدهشة . رجل ضخم الجثة له شارب كثيف وحاجبان كثيفان . فى ملابسه الرسمية . لاتبدو عليه القسوة بل البلاهة والبلادة)

الجلاد : (يخبط كفا بكف) أما عجيبة / تلاتين سنة فى المهنة دى وما شفتش زى كدا أبدا .. تلاتين سنة كنت فيها مثال الجد والنشاط والانضباط .. (يحك بيده وقدمه) أسوق المحكوم عليه ع الأودة واحط على وشه الكيس عشان ما يشوفش وعلى رقبته الحبل المتين .. واستنى على أحر من الجمر لغاية ما يقرا حضرة المأمور الحكم .. وبعد ما أشد الرافعة تتفتح الفاتحة وتتدلدل رجلين المحكوم عليه بكل طاعة وأدب .. وآخد علاوة أشرب لى بيها كاسين عشان انسى همومى .. كل المحكوم عليهم كانوا مطيعين مؤدبين .. كلهم رقة وعطف .. يتشنقوا بكل سهولة وكمان يدفعوا لى اكرامية تقديرا لجهودى ونشاطى .. الا دا .. (يدخل الجاويش عطية نوبتجى السجن)

عطية : مالك يا راجل ؟ بتكلم نفسك ليه ؟

الجلاد : (مرتبكا) أنا ما باكلمش نفسى .. مين اللى بيكلم نفسه ؟

عطية : عجيبة ! صوتك واصل للشارع . قل لى : خلصت المهمة ؟

الجلاد : مهمة ايه ؟

عطية : عندك مهمة تانية ؟ شنق المحكوم عليه ..

الجلاد : آه .. دى ؟ أيوة .. لأ .. أيوة ..

عطية : أيوة والا لأ ؟ انت بتعصى الأوامر ؟ من فضلك عايز أسلم نوبتجيتى على خير ..

الجلاد : ومين اللى ح يبوظ نوبتجيتك ؟

عطية : انت مش عارف ان عدم تنفيذ الأوامر ح يخلى المأمور متوتر .. ودا معناه انى أطبق نوبتجيتين ؟ .. قل لى اذا كان عندك مشكلة وانا اساعدك فى حلها ..

الجلاد : (قلقا) الحقيقة يا عطية أنا ما شنقتش المحكوم عليه النهاردا ..

عطية : (ساخطا) ما أنا قلبى كان حاسس ان فيه مصيبة ح تحصل .. انت مش عارف ان دا بالذات (يشير الى اليمين) مهم ؟ دى قضية سياسية .. الدولة كلها واقفة على رجل .. وانت عمال تتدلع ! (له) وليه بقى ما شنقتوش ؟

الجلاد : الحقيقة .. مش عارف .. هو أصله .. رافض يتشنق ..

عطية : رافض يتشنق ؟ ! عجيبة ! أول مرة اسمع كلام زى دا !

الجلاد : وانا كمان أول مرة اشوفه من تلاتين سنة .. لكن اللى حصل .. كل ما اشد الرافعة .. ينط الملعون على طراطيف صوابعه ويبعد عن الفتحة ويحط رجليه على الأرضية .. تلات مرات وهو يعمل كدا ومطنش توسلاتى وشفاعاتى عشان يتشنق ونخلص ..

عطية : وهو فين دى الوقت ؟

الجلاد : سبته فى الأودة .. بيقول انه عايز يعدل هدومه ويسرح شعره ..

الصفحة الأولى من المسرحية.

بلدنا، إحنا بنعيش فيها بس، دي هي الحال، الحُكام بيتخانقوا على الحكم بينهم وبين بعض، مالنا ومالهم؟ دول حُكام، لكن إحنا رعايا نعيش حياتنا ونموت في هدوء من غير

ما يكون من حقنا نسأل ليه البحر بيتملي ويفضا؟ ليه بيجور على البر ساعات ويغرق البيوت والناس؟ الكون ليه ناسه اللي بيمشُّوه زي ما هم عايزين، لكن إحنا، إحنا إيه؟

فريد: عظيم يا حضرة المأمور، كان دا حالنا زمان، لكن أنا قرَّرت أقف في وسط الميدان عريان عشان أفهم، قررت أسأل البحر ليه بتتملي وتفضا، ليه بتغرَّق البيوت والناس؟ دا مش حقي؟

المأمور: لأ، مش حقك، أنت حتحارب طواحين الهوا؟ ومع ذلك آدي أنت عملتها حصل إيه؟ سألت البحر فغرَّقك في سكِّته! وقفت قدَّام الموج فلازم يمسحك من الوجود، مافيش حاجة تصد الموج، وخصوصًا إذا كانت عالية وقوية وسريعة، كان مفروض تطاطي راسك عشان الموج يعدِّيك، دا اللي أعرفه، دا أسلوبي.[١٦١]

وأيضًا حديث زوجة فريد عن ظروف اعتقاله من قِبَل مراكز القوى، قائلة له: «أنت ما تعرفش أنا اتعذِّبت قد إيه! كنت بأنام وأنا عيني مفتَّحة، مستنِّية في كل لحظة الباب يخبَّط في نُص الليل عشان يدخل عليَّ وحوش لابسين الزي الرسمي يكسروا البيت ويقلبوا كل حاجة عشان يدوَّروا على منشورات أو أوراق أو مستندات، وبعدين يجرُّوك معاهم وأنت بالبيجامة زي الحرامي، وبعدها ما أعرفش عملوا إيه معاك …»[١٦٢]

وأخيرًا الحوار الآتي، بين القاضي وبين فريد:

القاضي: … أنا راجل أعرف أفرَّق بين الأمور؛ أنت مش مجرم! بالعكس يمكن بطل! ويمكن دا يعزِّيك عن الحكم اللي صدر ضدك.

فريد: أيوه يعزِّيني! أنت معتقد إني مش مجرم، ومع ذلك أصدرت الحكم!

القاضي: صدقني، دي ظروف! حكمت على زمايلك بمُدَد سجن متفاوتة بين سنتين وتلات سنين، يمكن الحكم عليك كان قاسي، لكن كان مطلوب، كان لازم، وجت فيك! ظروف! حظك كدا![١٦٣]

والرموز والإسقاطات — في الأمثلة السابقة — واضحة كل الوضوح، كما أنها تكشف عن الواقع المرير، الذي يشعر به كاتب المسرحية؛ لذلك منعت الرقابة تمثيل هذه

---

[١٦١] المسرحية، ص٨.

[١٦٢] المسرحية، ص٢٠.

[١٦٣] المسرحية، ص٢١.

المسرحية، خوفًا من الرمز وتأثيره على الشعب المصري، مفضِّلة رفْضَ النص على عرض الواقع، حتى ولو كان هذا الواقع في عهد مضى.

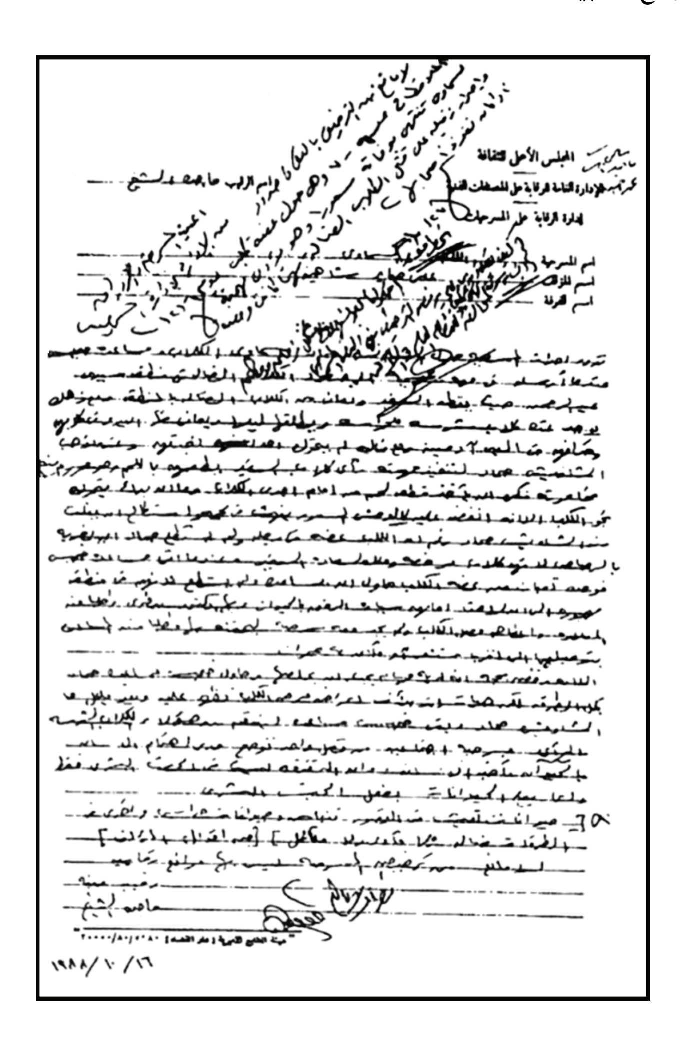
مسرحية «الكلب والسماوي» ١٩٨٨، لعلي صابر شاهين

في يوم ٩/ ١٠/ ١٩٨٨ تقدَّم رئيس اللجنة الثقافية بشركة مصر للحرير الصناعي بكفر الدوَّار، إلى رئيس الرقابة على المصنفات الفنية، بطلب، يطلب فيه الترخيص بتمثيل مسرحية «الكلب والسماوي»، قال فيه: «نحيط سيادتكم علمًا بأن فريق التمثيل بشركة مصر للحرير الصناعي بكفر الدوار سوف يقدِّم مسرحية «الكلب والسماوي»[١٦٤] تأليف الأستاذ علي صابر شاهين في المسابقة التي يُقيمها الاتحاد العام لرعاية نشء وشباب العمال.»

والمسرحية تدور حول مهمة الشاويش السماوي — صائد الكلاب — «حماد» ومساعده «خميس» في القضاء على الكلاب الضالَّة المنتشرة في منطقة سيدي عبد الرحمن، ويُخشى منها على المواطنين. حيث يقطن هذه المنطقة أحد السفراء الأجانب. وعندما يصل «حماد» إلى المنطقة يرى سور منزل السفير، فيرى كلاب الحراسة وأمامها قِطَع اللحم الكبيرة، وعندما يحاول أخذ إحدى القطع، يهجم عليه أحد الكلاب ويعضه. وعندما يحضر مساعده «خميس» ويحاول قتل الكلب، يمنعه «حماد» لأنه كلب مرخَّص، وهو خاص بالسفير. وبعد مرور بعض الوقت يشعر «حماد» بالمَرَض من أثَر إصابة الكلب، ولكن سيارة الرفق بالحيوان التابعة لمنظمة اليونسكو تحضر مصادفة، ويحاول الطبيب البيطري — بها — معالجة «حماد» دون جدوى. وأمام هذا الموقف يشتد المرض على «حماد» ويُصاب بالسُّعَار ويموت. وهنا يأخذ «خميس» البندقية ويقرِّر قتْل الكلب حتى لا يكون الضحية الثانية.

[١٦٤] وعنوان المسرحية، كما جاء في الطلب هو: «السماوي والكلاب»، إلا أن جميع الوثائق، وكذلك عنوان المسرحية، تؤكد على أن اسمها «الكلب والسماوي». راجع: علي صابر شاهين، مسرحية «الكلب والسماوي»، وهي محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة، بما يصاحبها من وثائق وتقارير رقابية، تحت رقم وارد مسرحيات ٣٣٠ بتاريخ ١٠/ ١٠/ ١٩٨٨.

وفي يوم ١٦/١٠/١٩٨٨ كتبت الرقيبة ماجدة الشيخ تقريرًا بالموافقة على الترخيص، أنهتْه — بعد عبارة مضطربة[١٦٥] — بقولها: «لا مانع من ترخيص المسرحية ليس بها موانع رقابية.»


المجلس الأعلى للثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات
اسم المسرحية
اسم المؤلف
اسم الفرقة
١٩٨٨/١٠/١٦

[١٦٥] قالت فيها، بالنص: «الرأي: مسرحية اجتماعية من فصل واحد، توضِّح مدى اهتمام الإنسان بالحيوان بأخيه الإنسان. وأن التفرقة ليست في الجنس البشري فقط وإنما بين الحيوانات بفعل الجنس البشري.»

وفي ١٧ / ١٠ / ١٩٨٨ وافقت الرقيبة سلمى عبد القادر فخري على الترخيص، قائلة: «توضح المسرحية مدى أهمية الحيوان بالنسبة للدولة فهو يَلقَى عناية ورعاية لا يلقاها الإنسان نفسه. لا مانع من عرض المسرحية بدون حذف.»

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب: سلمى عبد القادر فخري

اسم المسرحية: [illegible]

اسم المؤلف: [illegible]

اسم الفرقة:

الموضوع:

[illegible]

الرأي: توضح المسرحية مدى أهمية الحيوان بالنسبة للدولة فهو يلقى عناية ورعاية لا يلقاها الإنسان نفسه. لا مانع من عرض المسرحية بدون حذف.

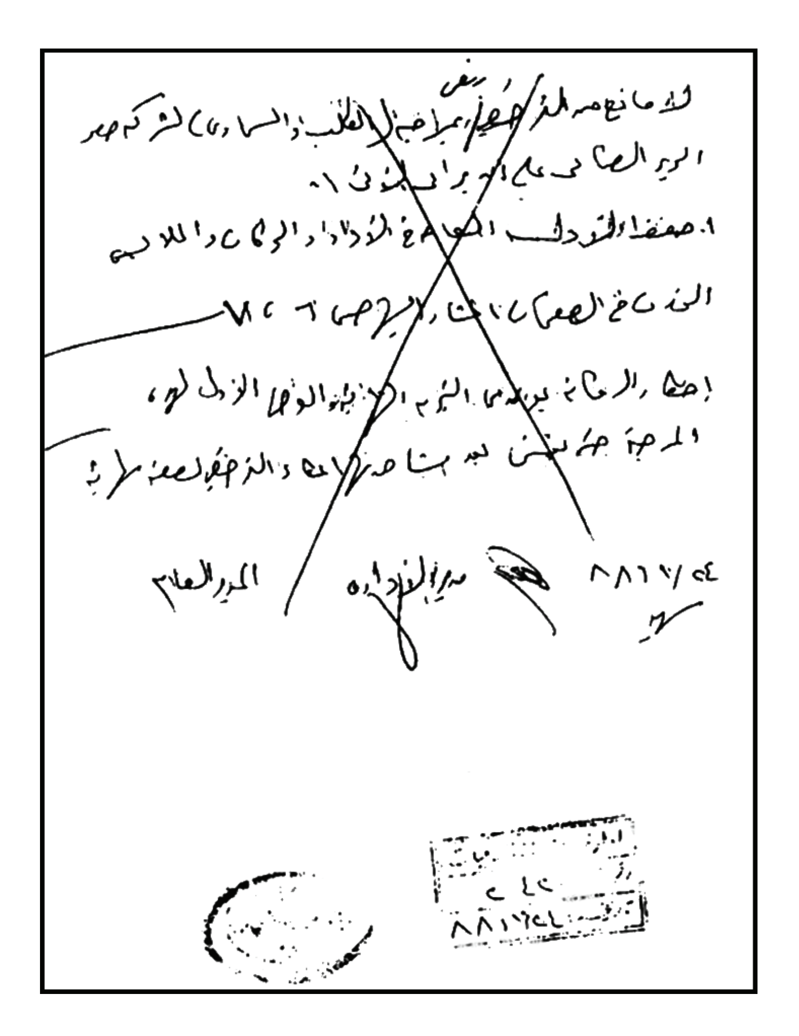
سلمى عبد القادر فخري

١٩٨٨/١١/١٧

وفي ١٨ / ١٠ / ١٩٨٨ وافق أيضًا الرقيب محمد حسن شيخون على الترخيص، قائلًا: «مسرحية توضح الصورة التي أصبح يُعامِل بها الإنسان أخيه الإنسان، وما في هذه المعاملة من عدم المبالاة بأية قيمة من القِيَم الإنسانية وعدم الاكتراث بحياته حتى إنها أصبحت رخيصة جدًّا (ملاحظات: ص٦، ص١١[١٦٦] لا مانع من الترخيص لهذه المسرحية بعد حذف الملاحظات).

[١٦٦] في ص٦: قول حماد عن الكلب: «ده كمان حامل جواز سفر دبلوماسي.» وفي ص١١: قول حماد أيضًا عن الكلب: «دنيا! كلاب جوَّه القصور إيدها بتنباس!»

وفي يوم ١٩٨٨/١٠/٢٧ أشَّر مدير إدارة الرقابة على المسرحيات أعلى تقرير الرقيبة ماجدة الشيخ قائلًا: «لا مانع من الترخيص بالنص في حدود الملاحظات في ص٦، ٧ وهي حول عضَّة كلب لسماوي تنتهي بوفاته مسعورًا وهو يؤدِّي مهمته وإصرار زميله على قتْل الكلاب الضالة مهما كانت مرخَّصة أو كان نفوذ أصحابها.»



مدير الإدارة

المدير العام

وبالرغم من تأشيرة المدير في ٢٧ / ١٠ / ١٩٨٨، وهي جواز المرور لحصول المسرحية على الترخيص، إلا إننا نجد أن المسرحية قد حصلت بالفعل على الترخيص قبل تأشيرة المدير بثلاثة أيام وبالتحديد في يوم ٢٤ / ١٠ / ١٩٨٨ — وهذا الإجراء مخالف لقواعد الرقابة — وكان الترخيص تحت رقم [٢٤٢]، كما هو مُبيَّن على الصفحة الأخيرة من المسرحية.

وزارة الثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة رقابة المسرحيات

تصدير
٢٥٢
١٢/١٢/١٩٨٨

السيد/ مدير فرقة شركة مصر للحرير الصناعي – كفر الدوار
بعد التحية

بالإشارة إلى كتابكم المرسل إلينا بشأن الترخيص رقابيًا بنص مسرحية الطيب والسادة
تأليف: علي عامر شاهين.
نحيط سيادتكم علمًا بأن نص المسرحية قد رفض الترخيص به لمخالفته للنظام العام والآداب وذلك طبقًا لأحكام قانون الرقابة رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥.

وتفضلوا بقبول وافر الاحترام،

المدير العام

وبعد أقل من شهرين، وبالتحديد قبل يوم ١٢ / ١٢ / ١٩٨٨[١٦٧] أشَّر المدير العام أسفل تأشيرة مدير إدارة الرقابة — السابقة — أعلى تقرير الرقيبة ماجدة الشيخ، بتأشيرة غريبة تحت عنوان «يُخطر فورًا» قال فيها: «احترامًا للإنسان في كل زمان

[١٦٧] لأن في يوم ١٢ / ١٢ / ١٩٨٨ تم كتابة خطاب إلى مدير الفرقة برفض المسرحية، وموقَّع من قِبَل المدير العام على المصنفات الفنية.

ومكان يُرفض الترخيص بهذا النص المسرحي لمخالفته للنظام العام والأمن. [ثم عبارة]: كيف يُقبَل أنْ يحاول إنسان سرقة أكل كلب؟!» وبناء على هذه التأشيرة تم إرسال خطاب في ١٣ / ١٢ / ١٩٨٨ تحت رقم صادر [٢٥٣] من قِبَل المدير العام على المصنفات الفنية إلى مدير فرقة الشركة برفض النص لمخالفته للنظام العام والأمن.

وأمام هذا النص نجد إلى أي مدًى تتعسَّف الرقابة في رفض النصوص المسرحية. فعلى الرغم من الموافقة على الترخيص بإجماع آراء الرقباء، وأيضًا مدير الإدارة، إلا أن النص تم رفْضُه! وتبرير الرفض كان في غاية التعسف، لعدم معقوليته وأيضًا لعدم قبوله بأية صورة من الصور. لقد رفض المدير العام النص «احترامًا للإنسان في كل زمان ومكان.» فهل المؤلف قام باحتقار الإنسان أو تصويره بصورة مخالفة للواقع، والتي من شأنها التقليل من احترامه؟!

الحقيقة أن المؤلف صوَّر الإنسان في ظروف معينة بصورة حقيقية، تبعًا لفقره. فكلنا يعلم أن بعض الأشخاص يأوون في بيوتهم بعض الحيوانات، سواء الأليفة أو المفترسة؛ بحيث تَلقَى هذه الحيوانات رعاية لا يَلقَاها الإنسان نفسُه، وبالأخص الإنسان الفقير. وهذا الوضع منتشر في معظم البلاد، وفي مصر أيضًا. وهذا التصرف لا يعتبر تحقيرًا للإنسان كما قال المدير العام. ومن الغريب أن يذكر المدير هذه العبارة: «كيف يُقبَل أن يحاول إنسان سرقة أكل كلب؟» ويبني عليها رفضه للنص! ولا نحتاج للرد على هذه العبارة، إلا أن نخبر المدير أن الإنسان في بعض الظروف يُضطَر إلى تنقية ما يسد جوعه من القمامة نفسها. هذا بالإضافة إلى أن الرد — أيضًا — موجود في المسرحية نفسها عندما كان «حماد» يتذكر الموقف قائلًا: «... بس اللي غايظني هو الكلب ده، عضني ليه؟! هو جعان لحمة؟! دا كان قدَّامه لحمة هُبَر هُبَر! اللي زينا ما بيشفهاش إلا في المواسم والأعياد.»[١٦٨]

فإذا كانت مبرِّرات الرفض واهية — كما رأينا — فما هو السبب الحقيقي وراء الرفض، الذي جاء بعد حصول النص على الترخيص بما يقرب من الشهرين؟!

إن السبب — من وجهة نظرنا، وبعد قراءة المسرحية — يتمثل في أمرين؛ أولهما: أن المسرحية تتحدث عن الأحوال الاقتصادية السيئة في مصر، وتهكم الفقراء — أمثال الشاويش «حماد» — في أن اللحم يوضع بكثرة أمام الكلاب، والإنسان لا يرى هذا اللحم

[١٦٨] المسرحية، ص٤.

إلا في المواسم والأعياد. وأيضًا التهكم على بعض الحيوانات التابعة لبعض السفراء، والتي تسافر بجواز سفر دبلوماسي. وأخيرًا اهتمام منظمة اليونسكو بالحيوان أكثر من اهتمامها بالإنسان. فهذا الواقع المؤلِم، وإنْ كان حقيقيًّا في بعض تصوُّراته، إلا أنه لا يُستساغ عند رجال الدولة، وبالتالي عند القائمين على نظم الرقابة.

والأمر الآخَر، وهو الأهم — فيما نظن — أن المسرحية بها بعض الرموز — وإن كانت غير مباشِرة — تتعلق بصورة القهر عند الإنسان المصري الفقير، والتفاوت الشاسع بين الطبقات المصرية في حياتهم الاجتماعية. وأخيرًا صورة السفراء الأجانب في حياتهم الاجتماعية، ومقارنتها بالحياة الاجتماعية للإنسان المصري العادي. ولتوضيح هذه الأمور نقتبس من المسرحية بعض المواقف الدالة عليها:

قول «حماد» لخميس: «دنيا! كلاب في الشوارع بتنداس، وكلاب على الأبواب حراس، وكلاب جوه القصور إيدها بتنباس!»[١٦٩]

وقول «خميس» لحماد وهو جثة هامدة: «ليه كده يا شاويش حماد؟ ليه تموت في الوقت اللي إحنا محتاجين لك فيه؟ تموت في الوقت اللي الكلاب المسعورة كترت فيه؟»[١٧٠]

وأخيرًا قول «خميس» لنفسه في نهاية المسرحية: «… مش ممكن أكون الضحية التانية! مش ممكن أخلِّيهم ينهشوني! لازم أقتلهم قبل ما يهاجموني! لازم أخلَّص عليهم قبل ما يخلَّصوا عليَّ! مستحيل أكون الضحية التانية! مستحيل! مستحيل!»[١٧١] وهذا القول على وجْه الخصوص يؤكد ما تحدثنا به عن رموز المسرحية؛ لأن «خميس» في جميع الأحوال لا يمكن أن يكون الضحية الثانية للكلاب، إذا قصد المؤلف أنها كلاب حقيقية؛ لأن هذه الكلاب مقيَّدة بسلاسل حديدية، ولا يمكن أن تهاجم أي إنسان إلا إذا اقترب منها؛ وعلى ذلك فالمؤلف أراد أن يرمز بالكلاب إلى كلاب بشرية من نوع آخر في ذهن المؤلف، فقام بعملية إسقاط ليتحدث بحرية عما في ذهنه، كي يفهمه القارئ أو المشاهد. ولعل هذا الإسقاط فطنت إليه الرقابة في المدة الطويلة بين الترخيص، ورفض النص. وبناء عليه قامت بالرفض دون إبداء الأسباب الحقيقية وتمسكت بأسباب واهية كما أوضحنا. وهكذا حكمت الرقابة بمنع مسرحية، تحمل أفكارًا جديدة وبنَّاءة — في ذلك الوقت — كان من الممكن أن تُثرِي الحياة الفنية المسرحية.

---

[١٦٩] المسرحية، ص١١.

[١٧٠] المسرحية، ص٢٦.

[١٧١] المسرحية، ص٢٧.

مسرحية «عالم القرود» ١٩٨٨، لمحمود محمد عبد الحافظ

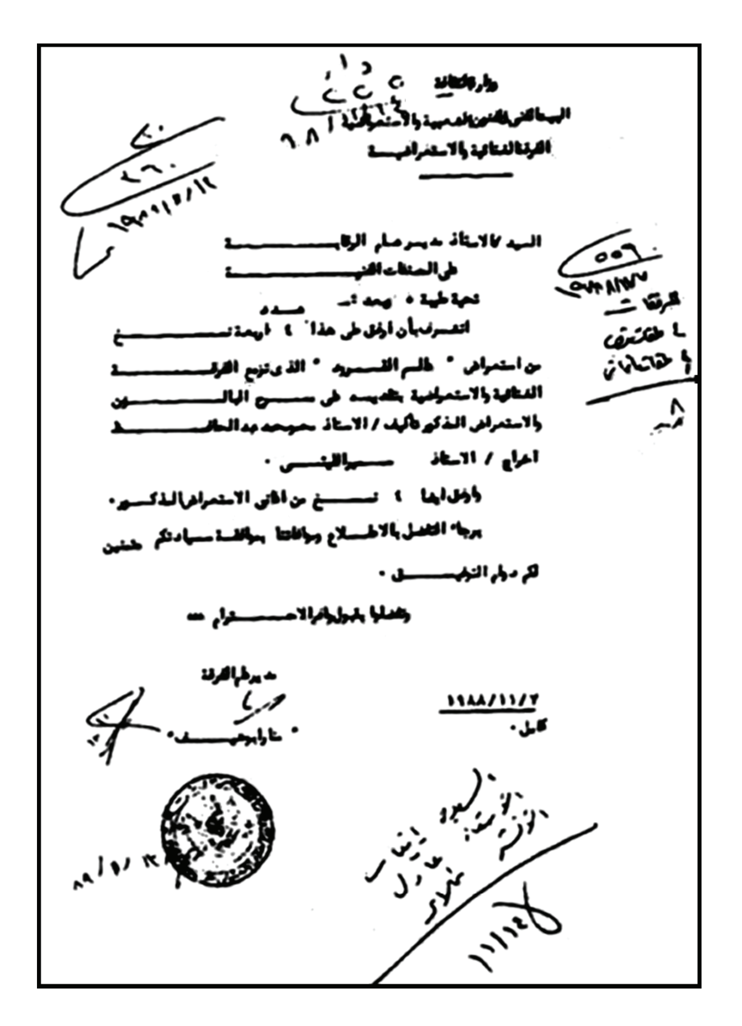
في يوم ٧ / ١١ / ١٩٨٨ تقدَّمتْ منار أبو هيف مدير عام الفرقة الغنائية والاستعراضية بالبيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية بوزارة الثقافة، بطلب إلى مدير عام الرقابة تطلب فيه الترخيص بعرض مسرحية «عالم القرود»[١٧٢] على مسرح البالون. وهي من تأليف محمود محمد عبد الحافظ، وإخراج سمير الليثي.

وتدور أحداث المسرحية في عالم القرود؛ حيث يجتمع رجال الدولة لبحث مشكلة تسلُّط الإنسان على عالم القرود ونهْب خيراتهم، وتسخيرهم في حدائق الحيوان والسيرك ... إلخ؛ لذلك يُجمِعون على إرسال وفْد منهم لمقابلة الآدميين لحلِّ هذه المشاكل. ويتكوَّن هذا الوفْد من حاكمهم «ميمون» وزوجته «ميمونة»، وأيضًا المساعد «كروان» وخطيبته «كروانة» وأخيرًا «فصيح» ممثِّل الشعب. هذا بخلاف الحاشية ورجال الأمن والإعلام. وعندما يصل الوفد إلى دولة الإنسان وهي دولة «شنجليلة»، نجد الحاكم «ميمون» لا يهتمُّ بمشاكل عالم القرود ولا بدولته، ولكنْ همُّه الأكبر كان في عقْد الصفقات وحساب نصيبه فيها، هو وحاشيته. ومن خلال هذه الصفقات ومقابلات «ميمون» مع رجال دولة «شنجليلة» تنكشف كل أنواع السلبيات في هذه الدولة الآدمية، من رشوة وفساد ومحسوبية وصفقات لأغذية فاسدة وبيع السلاح والتشجيع على قيام الحروب لمصلحة الدول المُصنِّعة لهذه الأسلحة ... إلخ. وفي هذا الوقت تحدث مؤامرة في عالم القرود لقلب نظام الحكم، ويتولَّى «جانون» — وهو من مساعدي الحاكم «ميمون» — حكم البلاد. وهنا نجد المسئولين في دولة شنجليلة يُغيِّرون أسلوبَهم في التَّعامُل مع ميمون ويعتبرونه لاجئًا سياسيًّا ويضعونه هو ووفده في أقفاص القرود بحديقة الحيوان، وتنتهي المسرحية.

وفي يوم ١٦ / ١١ / ١٩٨٨ كتبت الرقيبة نجلاء الكاشف تقريرًا برفض المسرحية، قالت فيه — بعد عرْض مطوَّل لموضوعها: «من خلال هذا العرض السابق، يتضح لنا إنه على الرغم من قيام كاتب هذا النص المسرحي الغنائي بالتنديد بالإنسان والإنسانية جمعاء ووصف مجتمعاتها بالجهالة والفساد والضياع مشبِّهًا إياها بمجتمعات القرود

---

[١٧٢] محمود محمد عبد الحافظ، مسرحية «عالم القرود»، وهي محفوظة بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة، بما يصاحبها من وثائق وتقارير رقابية، تحت رقم وارد مسرحيات ٢٥٥ بتاريخ ١٤ / ١١ / ١٩٨٨.



وزارة الثقافة
الهيئة العامة للفنون الشعبية والاستعراضية
الفرقة الغنائية والاستعراضية

السيد / الأستاذ مدير عام الرقابة
على المصنفات الفنية
تحية طيبة وبعد،
أتشرف بأن أرفق طي هذا ٤ أربعة نسخ
من استعراض "ظالم السودة" الذي تزمع الفرقة
الغنائية والاستعراضية تقديمه على مسرح البالون
والاستعراض المذكور تأليف / الأستاذ [illegible]
إخراج / الأستاذ [illegible].
وأرفق أيضًا ٤ نسخ من أغاني الاستعراض المذكور.
برجاء التفضل بالاطلاع وموافاتنا بموافقة سيادتكم حتى
لكم دوام التوفيق.
وتفضلوا بقبول فائق الاحترام ،،

مدير عام الفرقة

١٩٨٨/١١/٢

طلب الترخيص.

والحيوانات، إلا أنه أيضًا يروي في الكثير من الإسقاطات التي اكتظَّ بها نصه مما يُخشَى معه التأويل. فحرصًا على النظام العام والأمن العام ومصالح الدولة العليا، أرى عدم الترخيص بهذا النص.»

وفي نفس يوم ١٦/١١/١٩٨٨ كتب الرقيب عادل أحمد عيسى تقريرًا برفض النص أيضًا، قال فيه: «مسرحية غنائية استعراضية تتعرض للإنسان بصورة مهينة وتشبه الإنسان بالجهل والفساد، بل وتشبه المجتمعات الإنسانية بمجتمعات القرود والحيوانات، كما أنها تتعرَّض لدول صديقة بطريقة غير لائقة، وأيضًا بها الكثير من الإسقاطات السياسية المباشرة وغير المباشرة ... ولذلك وحفاظًا على الأمن العام ومصالح الدولة العليا أرى عدم الترخيص بهذه المسرحية.»

المجلس الأعلى للثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب
اسم المسرحية
اسم المؤلف
اسم الفرقة
الموضوع :

الرقيب

١٦/١١/١٩٨٨

وفي يوم ١٧ / ١١ / ١٩٨٨ كتبت الرقيبة إيناس إبراهيم محفوظ أحمد، تقريرًا أخيرًا برفض النص أيضًا، قالت فيه: «هذه مسرحية كوميديا إنسانية استعراضية تعرض مشاكل العالم الثالث وبعض أنماط السلوك غير المرغوب فيها من بعض الحكام. ولكن أرى رفض هذا النص لتعارُضه مع السياسة العامة والقوانين الرقابية، كما أنه يعرض بصورة غير لائقة ويمس شخصيات هامة.»

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

-٢-

اسم الرقيب

اسم المسرحية

اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع : تابع تقرير القراءة

الرأي

وفي يوم ١٦ / ١١ / ١٩٨٨ يختتم مدير إدارة الرقابة على المسرحيات التقارير السابقة[١٧٣] بتأشيرة مطوَّلة خلف تقرير الرقيبة نجلاء الكاشف، قال فيها: «العمل لا علاقة له بالاستعراض سوى الشكل الموجود حاليًّا للتجسيد المسرحي بإدخال أغانٍ على النص بحيث يمكن عرض العمل بدون الغناء والرقص. والنص يصعب تقبُّله؛ فهو ليس أكثر من هوجة الهجوم على نظام الحكم ونعته بكل الصفات السيئة. إن المؤلف قد وجد موضوعًا ظريفًا وإنسانيًّا بدأ به وكان يمكن أن يستمر فيه ليصبح العمل جديدًا ... إلا أن النص ترك موضوعه الأصلي ليصل إلى مصر ويدخل في سباق الهموم — من خلال دولة قردانيا يصل وفد منها إلى دولة يتضح أنها مصر ليقابل مجلس الإنسانية الأعلى ليحل مشاكله فيجد هذه البلد أسوأ من بلدهم، ويتم انقلاب في دولة القرود ويعزل الوفد رئيس الدولة ليصبح لاجئًا سياسيًّا — الثوار من قردانيا ... يقابلون صدفة اجتماعًا لمجلس الإنسانية الأعلى ليتضح أنهم مجموعة من الشياطين يدمرون عالم الإنسان. البلد هي مصر بوضوح — لذلك أرى رفض الترخيص بالنص.»

وبعد قراءة التقارير السابقة، وأيضًا قراءة المسرحية، يتضح لنا أن كل الرقباء، وبسهولة مطلقة، استطاعوا أن يكتشفوا جميع الإسقاطات التي أرادها المؤلف في مسرحيته. فهذه المسرحية تحدثت وبصورة مباشرة — رغم اعتمادها على الرمز — عن جميع السلبيات التي تفشَّت في مصر في مراحل عديدة من حياتها السياسية. فقد تحدثت عن مراكز القوى وأساليبها الظالمة في معاملة الرأي المعارض،[١٧٤] كما تحدثت عن اللجان والاجتماعات الحكومية ومجالس الشعب بما يصاحب ذلك من دعاية وإهدار للمال العام،[١٧٥] كما تهكَّمت على الشعور الزائف من قِبَل الشعب تجاه حاكمه،[١٧٦] وأيضًا تهكَّمت على لجان الاستقبال للوفود الرسمية،[١٧٧] كما تحدثت عن مشاكل الشباب

[١٧٣] مع ملاحظة أن المدير قام بكتابة تأشيرته في يوم ١٦ / ١١ / ١٩٨٨، رغم أن تقرير الرقيبة «إيناس إبراهيم محفوظ أحمد» كان بتاريخ ١٧ / ١١ / ١٩٨٨؛ أيْ إن المدير قام باعتماد الرفض قبل أن تستكمل التقارير الثلاثة، وهذا مخالف لنظم الرقابة.

[١٧٤] راجع المسرحية، ص٧، ١١، ١٢.

[١٧٥] راجع المسرحية، ص١٣، ١٤.

[١٧٦] راجع المسرحية، ص١٥، ١٦.

[١٧٧] راجع المسرحية، ص٣٠.

فيما يتعلق بالبطالة وصعوبة الزواج،[١٧٨] وعن أساليب الأمن والمخابرات التي تتجسَّس على معظم الشخصيات المهمة، حتى في غُرَف نومهم،[١٧٩] وعن صفقات الأغذية الفاسدة

[١٧٨] راجع المسرحية، ص٣١.

[١٧٩] راجع المسرحية، ص٤٥، ٤٦.

وأرباح المسئولين في الدولة من وراء تسهيل دخولها إلى البلاد،[١٨٠] وكيف تُجبِر الدولُ الكبرى والمصنِّعة للأسلحة الدولَ الصغرى لمحاربة جيرانها من أجْل تسويق وبيع هذه الأسلحة،[١٨١] وكيف يشتري الحاكم أصوات المعارضة، سواء بالمال أو بالقهر[١٨٢] ... إلخ ما في المسرحية من موضوعات.

[١٨٠] راجع المسرحية، ص٤٧، ٤٨، ٤٩.

[١٨١] راجع المسرحية، ص٤٩، ٥٠.

[١٨٢] راجع المسرحية، ص٥٢، ٥٣.

وزارة الثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
رقابة المسرحيات

السيد الأستاذ مدير عام الفرقة الغنائية الاستعراضية
تحية طيبة وبعد،
فبالإشارة إلى الطلب المؤرخ في ٩٨٨/١٢٧ بشأن الترخيص بنص مسرحية
إستعراض "عالم الفرود" تأليف الأستاذ/ محمود محمد عبد الحافظ
نفيد سيادتكم أن الإدارة قررت رفض الترخيص لمخالفتها للنظام العام
وتعارضها مع مصالح الدولة العليا

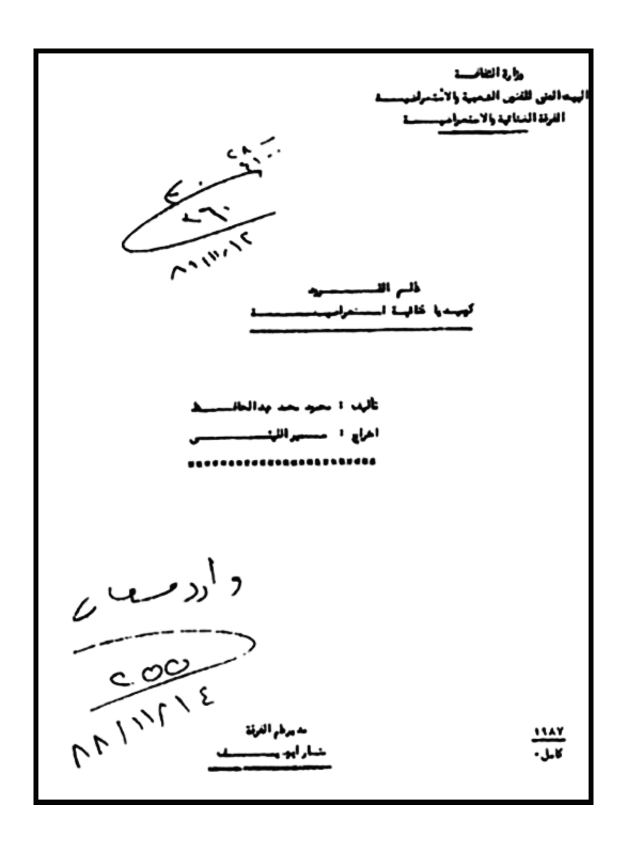
وتفضلوا بقبول وافر الاحترام

رقابة المسرحيات — المدير العام

سعادة الإدارة المسرحية أرجو إرسال خطاب
خاص للفرقة الاستعراضية
لدعوة أحد المسؤولين بالمصنفات
للمشاهدة في موضوع المسرحية لتشويه [illegible]
المشتركة للفرقة من مزاولة أي نشاط [illegible]
كما يهم الدولة

١٥/١/١٩٨٩

وبسبب جرأة هذا النص في تشبيهاته ورموزه وإسقاطاته — التي تصل أن كل صفحة منه كفيلة برفضه رقابيًّا؛ لأن من غير المعقول أن توافق الرقابة على هذه الرموز والإسقاطات والتشبيهات، وهي التي ترفض النصوص لمجرد الإشارة أو الرمز على أية سلبية من السلبيات السابقة، فما بالنا والنص مكتظٌّ بكمٍّ هائل من هذه السلبيات لذلك — تمَّ رفضُه.



وزارة الثقافة

الهيئة العامة للفنون الشعبية والاستعراضية

الفرقة الغنائية والاستعراضية

١٢/١١/٨٨

كوميديا غنائية استعراضية

تأليف:

إخراج:

١٤/١١/٨٨

مدير عام الفرقة

١٩٨٧

كامل

غلاف المسرحية.

ففي يوم ٨ / ١٢ / ١٩٨٨ أشَّر مدير الإدارة أسفل تأشيرته السابقة، قائلًا: «يُرفَض الترخيص بالنص وتُخطَر الفرقة بالقرار فورًا.» وفي يوم ٢ / ١ / ١٩٨٩ أرسل خطابًا

إلى مدير الفرقة أخطره برفض الإدارة الترخيص بالمسرحية لمخالفتها للنظام العام وتعارضها مع مصالح الدولة العليا.

المشهد الأول :-

مملكة القرود

المنظر : الساحة الكبرى في المملكة حيث تعقد الاجتماعات الكبرى

لحن الافتتاح

(بعد اللحن يسمع صوت طبلة وضجة وصراخ يتناهى الى الاسماع أصوات قرود) .

أصوات : آه يا ضهري .. آه يا بطني .. آه يا جوزي .. آه يا سوزي عالي .

(تدخل مجموعة من القرود، يعدون بأسرع ويتجمع حولهم القرود من كل اتجاه) .

قرد ١ : في ايه .. حصل ايه .. (الجميع يرددون الأصوات السابقة) .

قرد ٢ : واحد، واحد، عشان نفهم .. ايه اللي حصل ؟

قرد ٣ : الصيادين

قرد ١ : فين

قرد ٢ : انا كنت في الغابة البحرية وماما معايا بندور على شجرة موز .. هجموا علينا الصيادين ... خطفوا اخويا .

قرد ١ : وانا خطفوا جوزي آه يا جوزي

قرد ٤ : وانا خطفوا سوزي آه يا سوزي

قرد ٢ : وانا خطفوا عالي آه يا عالي

الصفحة الأولى من المسرحية.

ولكن خلف هذا الخطاب كانت هناك تأشيرة غريبة موقَّعة من المدير العام، قال فيها بتاريخ ١٥ / ١ / ١٩٨٩: «مُعاد لإدارة المسرحيات، وأرجو إرسال خطاب خاص

للفرقة الاستعراضية لدعوة أحد المسئولين بها لمقابلتي للمناقشة في موضوع المسرحية لتلافي الملاحظات لتمكين الفرقة من مزاولة نشاطها، خاصة وهي تابعة للدولة.»

ولنتوقف قليلًا أمام هذه التأشيرة العجيبة! فهل يستطيع المدير العام بعد مناقشة المسئول من تلافي كلِّ هذا الكم الهائل من الملاحظات الرقابية؟! ولو كانت هناك بعض الملاحظات — كما زعم المدير العام — والتي من الممكن تلافيها، لماذا لم يحدِّدها الرقباء في تقاريرهم، كما هو متَّبَع عند تحديد المواضع أو الصفحات الممنوعة رقابيًّا؟! فإذا أراد أي رقيب أن يحدد بعض المواضع، فيجب عليه أن يحدد جميع صفحات المسرحية!

والحقيقة أن المدير العام أراد مجاملة فرقة تابعة للدولة على حساب نظم الرقابة، رغم أن هذا النص رفضه جميع الرقباء بالإجماع. وهذا يدل على أن الرقابة — أو تحديدًا المدير العام — تَكِيل بمكيالين تبعًا للعلاقات والمصالح الشخصية. ولو طبَّقت الرقابة — أو المدير العام — هذه التأشيرة على جميع المسرحيات المرفوضة السابقة، ما كنا سمعنا قط عن شيء اسمه «مسرحية مرفوضة»!

تعقيب

إن المتتبع لما أوردناه من النماذج السابقة للمسرحيات المرفوضة — في ظل قانون الرقابة رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥، المعمول به إلى الآن — سيلاحظ أن الرقابة لم تتغيَّر كثيرًا منذ نشأتها في أواخر القرن الماضي حتى الآن. فمعظم الرقباء في تقاريرهم السابقة، كانوا يبحثون في النصوص المسرحية عن أسباب غير حقيقية من أجْل التقنين لرفضها.[١٨٣] والسبب في ذلك، هو نفس السبب الذي رُفضت من أجْله جميع المسرحيات في تاريخ الرقابة الطويل، منذ أواخر القرن الماضي حتى الآن. ألا وهو كشف الواقع بصورة عارية أمام الجماهير، لما له من تأثير مباشر. وهذا الواقع كان يتغير تبعًا للفترة الزمنية، أو تبعًا لمعالجة الكاتب له.

[١٨٣] وما يؤكد ذلك قول مدير الرقابة صلاح صالح: «قواعد الرقابة ثابتة وأسباب المنع معروفة، ولكن الفرق أن كل رقيب له أسلوبه الخاص ووجهة نظره الخاصة في العمل الذي يُعرَض عليه.» مجلة «الكواكب»، في ٢٠ / ١١ / ١٩٩٠، ص٣٦.

فالواقع كما رأيناه في المسرحيات المرفوضة، من عام ١٩٦٨ حتى عام ١٩٨٨، تمثَّل في: الحديث عن هزيمة ١٩٦٧، وعن مراكز القوى، وعن قضية السلام، وعن سياسة الانفتاح، وعن بعض السلبيات الاجتماعية والاقتصادية في فترات معينة ... أيْ إن المسرحيات المرفوضة كانت مرآة انعكس عليها ضمير الشعب المصري، كما كانت رؤية صادقة من قِبَل كُتَّاب مهمومين بواقعهم المُعايَش. وهذا الواقع الصادق كان جزاؤه الرفض والمنع من قِبَل الرقابة. وكأن الرقابة في تاريخها الطويل — في مصر — اتخذت مفهوما محددًا، تعارف عليه معظم الرقباء — ولو عن غير اقتناع[١٨٤] — وهو سياسة الحدِّ من التعبير العلني عن الواقع، المتمثل في الآراء والأفكار والمفاهيم والنزعات، التي يُعتقد — من وجهة النظر الرقابية — أن من شأنها المساس بالسلطة الحاكمة والنظام الاجتماعي أو الخلقي، التي تعتبر الرقابة نفسها ملزمة بالمحافظة عليه.

فمسرحية «الآلهة غضبى» عام ١٩٦٨ رفضتْها الرقابة لأنها تحدثت عن أسباب هزيمة ١٩٦٧، واضطهاد أُولِي الأمر في البلاد للمثقفين في ذلك الوقت. وهو نفس السبب في رفض مسرحيتَيِ «ابتسامة فوق شفايف مصر» عام ١٩٧٤، و«أوزوريس في ورطة» عام ١٩٨٦.

كما أن الحديث عن مراكز القوى في أية مسرحية، كفيل بمنعها. ومن هذه المسرحيات، مسرحية «اليأس مات» عام ١٩٧٨، ومسرحية «الكابوس» عام ١٩٨٣، ومسرحية «المشنوق» عام ١٩٨٨.

أما قضية السلام مع إسرائيل، فكانت الرقابة ترفض جميع المسرحيات التي لا توافق على هذا السلام في ذلك الوقت، حتى ولو كانت المسرحيات تأتي بحلول أفضل لهذا القضية. ومن هذه المسرحيات، «زعيط ومعيط» عام ١٩٧٤، ومسرحية «أغنية للسلام» عام ١٩٧٨.

أما التعرض لبعض السلبيات الموجودة — من وجهة نظر الكُتَّاب — في الواقع المصري، فكانت من الموانع الرقابية غير المعلنة. وبسبب إظهار هذه السلبيات في الأعمال المسرحية، منعت الرقابة عددًا كبيرًا من النصوص المسرحية، مثل: «كفر أيوب»

[١٨٤] وفي ذلك تقول اعتدال ممتاز: إن الناس «لم يدركوا حيرتنا وصراعاتنا النفسية عندما نتخذ قرارًا بحجب أو منع ما يستحق أن يُرى!» «مذكرات رقيبة سينما»، السابق، ص٦.

عام ١٩٦٩؛ لأنها أظهرت ظلم الإقطاعيين للفلاحين في مصر. ومسرحية «الأونطجية» عام ١٩٨٢؛ لأنها أظهرت بعض سلبيات سياسة الانفتاح الاقتصادي. ومسرحية «الحالة ج ولكن» عام ١٩٨٥؛ لأنها تعرضت لنماذج من أثرياء الدول العربية ممن يأتون إلى مصر بغرض زواج المتعة. ومسرحية «أحلام مصرية جدًّا» عام ١٩٨٦؛ لأنها أظهرت بشكل مباشر مشاكل الشباب، ومسرحية «معاملة سيئة» عام ١٩٨٦؛ لأنها صوَّرت المعاملة السيئة التي تَلقَاها العمالة المصرية من قِبَل أُولِي الأمر في دولة العراق، ومسرحية «أوزوريس في ورطة» عام ١٩٨٦؛ لأنها صورت بعض النماذج السيئة من نواب الشعب في البرلمان، ومسرحية «الكلب والسماوي» ١٩٨٨؛ لأنها تحدثت عن سوء الأحوال الاجتماعية والاقتصادية للفرد الفقير من الشعب المصري، ومقارنته بحياة الكلاب داخل المنازل الفاخرة، أمثال سفراء الدول الأجنبية.

وبسبب عدم فهم الرقباء للأنواع المسرحية المستحدثة، رفضت الرقابة مسرحية «الكل يعتبرونها والعة» عام ١٩٧٣؛ لأنها من نوع الكباريه السياسي. وأيضًا رفضت مسرحيتَيِ «الإمبراطور والسقا» عام ١٩٧٨، و«الأخطبوط» لأنهما من المسرحيات الرمزية، أما مسرحية «لماذا هذا» عام ١٩٨٨ فتمَّ رفضُها لعدم فهمها، حيث إنها من المسرحيات الاستفهامية.

وبسبب المحسوبية والتعسف وإرضاء بعض الأشخاص، رفضت الرقابة عدة مسرحيات، مثل مسرحية «عندما يلتقي الضياع» عام ١٩٨٠، عندما رفضتْها الرقابة رغم حصولها على الترخيص إرضاءً لرقيب معيَّن انفرد وحده بأسباب منْع لم يَقُل بها أيُّ رقيب من الرقباء الموافقين على النص. ومسرحية «عالم القرود» عام ١٩٨٨، عندما تم التصريح بها — رغم كثرة ما بها من موانع رقابية قانونية وغير قانونية — إرضاءً لرأى المدير العام؛ لأنها مقدمة من أحد مسارح الدولة.

والجدول التالي يوضِّح لنا بعض أسماء المسرحيات المرفوضة رقابيًّا — بعد صدور قانون الرقابة المعمول به الآن — وغير المستخدمة في هذه الدراسة لعدم وجود وثائق رقابية مُلحقة بنصوصها، وهي تشترك مع النماذج السابقة — من خلال موضوعاتها — في الحديث — من وجهة نظر كُتَّابها — عن هزيمة ١٩٦٧، أو عن مراكز القوى، أو عن

حرب السادس من أكتوبر عام ١٩٧٣، أو عن قضية السلام، أو عن سياسة الانفتاح، أو عن بعض السلبيات الموجودة في مصر وقت كتابتها:

عنوان المسرحية	الكاتب	تاريخ الرفض
الضباب	السيد الشوربجي	١٦ / ٩ / ١٩٦٧
الصمت والثرثرة	حمدي عباس	٢٥ / ١ / ١٩٧٣
أرض الصبر	فاروق خورشيد	٢٦ / ٣ / ١٩٧٣
أمر نقل	فتحي فضل	٥ / ٤ / ١٩٧٣
حالة انعدام وزن	وحيد حامد	١٩ / ٤ / ١٩٧٣
شمس الشموسة	عباس أحمد	١٢ / ١٠ / ١٩٧٣
عفاريت الليل	عصام الجمبلاطي	٢٣ / ١٠ / ١٩٧٣
صقور وغربان	صلاح راتب	١٣ / ١١ / ١٩٧٣
فرحة القنطرة	محمد الهادي	١١ / ١٢ / ١٩٧٣
كيف تعاملين الوطن	حسين عبد النبي	١٥ / ٦ / ١٩٧٤
١٠٠ فرخة وديك	ماهر ميلاد	١١ / ٨ / ١٩٧٤
راجل عجيب	حمدي عباس	٢٩ / ٦ / ١٩٧٨
شندوتش بالقشطة	سيد حجاب	٨ / ٧ / ١٩٧٨
شبيك لبيك	السيد طليب	٢٠ / ٧ / ١٩٧٨
القرد	فؤاد عبد الرحمن	٢٨ / ٦ / ١٩٨٠
بحلم يا مصر	مصطفى محمود	٢٣ / ٢ / ١٩٨٤
بركان الخطيئة	رأفت عبده أحمد	٣٠ / ٤ / ١٩٨٦
الجوازة الثانية	السيد عبد المعطي	١٧ / ١١ / ١٩٨٦
شحتوت في المصنع	صالح عيسى سعد	٢٩ / ٣ / ١٩٨٧
الأستاذ ميدو	عادل عوض	٢٠ / ٩ / ١٩٨٧
نمور الصاعقة	مروان حسن	٨ / ٩ / ١٩٨٨
ناس في التنك	عبد الهادي الصيفي	١٢ / ١٢ / ١٩٨٨

وإذا نظرنا إلى هؤلاء الكُتاب — مع ملاحظة تاريخ رفض أعمالهم المسرحية — سنجدهم في هذا الوقت — منذ صدور قانون الرقابة عام ١٩٥٥ حتى عام ١٩٨٨ — من الصف الثاني أو الثالث من الكُتاب المسرحيين في مصر. أما كُتاب الصف الأول — في نفس الفترة الزمنية — فقد كانوا يدافعون بكل قوة عن أعمالهم المسرحية المرفوضة. أو بمعنًى آخَر كانت الرقابة تضع في اعتبارها اسم الكاتب، واسم الفرقة، واسم المسرح قبل تقييم المسرحية رقابيًّا، فهذه الأسماء لها معاملة رقابية خاصة؛ لذلك لم نجد أية مسرحية مرفوضة — رفضًا نهائيًّا — لأي كاتب مسرحي مصري من المشاهير في ذلك الوقت. والدليل على ذلك الجدول الآتي، الذي يبين اسم المسرحية، واسم الكاتب، وتاريخ الصراع الرقابي مع النص، حتى حصل على التصريح اللازم بتمثيله:

عنوان المسرحية	الكاتب	تاريخ الصراع
المحروسة	سعد الدين وهبة	أغسطس ١٩٦٢
السبنسة	سعد الدين وهبة	١٥ / ٢ / ١٩٦٣
بير السلم	سعد الدين وهبة	أبريل ١٩٦٦
عفاريت مصر الجديدة	علي سالم	١٩٦٨
البغل في الإبريق	فايز حلاوة	٢١ / ٢ / ١٩٦٨
المسامير	سعد الدين وهبة	مارس ١٩٦٨
سبع سواقي	سعد الدين وهبة	أبريل ١٩٦٩
المخططين	يوسف إدريس	أبريل ١٩٦٩
الحسين ثائرًا وشهيدًا	عبد الرحمن الشرقاوي	أبريل ١٩٦٩
البلوبيف	محمود السعدني	١٩ / ٤ / ١٩٧٠
أنت اللي قتلت الوحش	علي سالم	١٥ / ٦ / ١٩٧٠
يا سلام سلِّم	سعد الدين وهبة	١٩٧١
مغامرة رأس المملوك جابر	سعد الله ونوس	١٢ / ٦ / ١٩٧١
البوفيه	علي سالم	٧ / ٥ / ١٩٧٣
عريس وعروسة	بهجت قمر	٢٦ / ٥ / ١٩٧٣
قولوا لعين الشمس	نجيب سرور	١٦ / ١٢ / ١٩٧٣

عنوان المسرحية	الكاتب	تاريخ الصراع
عملية نوح	علي سالم	١١ / ٨ / ١٩٧٤
يحيا الوفد	فايز حلاوة	٢٨ / ٥ / ١٩٧٥
باب الفتوح	محمود دياب	١٥ / ٣ / ١٩٧٧
أوكازيون	شوقي عبد الحكيم	٧ / ٦ / ١٩٧٧
الملوك يدخلون القرية	علي سالم	٢٩ / ١٢ / ١٩٧٧
ميت حلاوة	محمد عناني	٢٨ / ١ / ١٩٧٨
شيلَّاه يا أبو زعيزع	فهيم القاضي	١٤ / ٥ / ١٩٧٨
بكالوريوس في حكم الشعوب	علي سالم	٢٥ / ١٠ / ١٩٧٨
القرش الأزرق	صالح مرسي	مايو ١٩٧٩
الأستاذ	سعد الدين وهبة	١٢ / ٧ / ١٩٨٠
قصة حديقة الحيوان	عبد العزيز حمودة	١ / ١ / ١٩٨٥
الشهاب	أنيس منصور	٢١ / ١٠ / ١٩٨٥
شمشون ودليلة	معين بسيسو	١٠ / ١٢ / ١٩٨٥
زيارة الملكة	ممدوح عدوان	٣٠ / ٣ / ١٩٨٦
مسافر ليل	صلاح عبد الصبور	٧ / ٧ / ١٩٨٦
ليلى يا ليلى	صلاح جاهين	٩ / ١٠ / ١٩٨٦
الشحاتين	نجيب سرور	ديسمبر ١٩٨٨

الفصل الرابع

الرفض المسرحي

بين الرقابة والرقيب والكاتب المسرحي

أولًا: الرقابة

عندما صدر قانون الرقابة رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ — المعمول به إلى الآن — كان بهدف المحافظة على الأمن والنظام العام وحماية الآداب ومصالح الدولة العليا. ومن المعروف أن الرقابة عندما ترفض نصًّا مسرحيًّا تختتم رفضها هذا بعبارتها المشهورة: إن النص ضد الآداب ومصالح الدولة العليا! أيْ إن النص إما أن يكون به كلمات أو مشاهد تدل بصورة مباشِرة أو غير مباشِرة على أشياء ضد الآداب والأعراف الاجتماعية في مصر. مثل كلمات السباب أو الكلمات المُوحِية الدالة على معانٍ جنسية، أو ملابس مثيرة لبعض الفنانات، أو رقصات إغرائية ... إلخ هذه الموانع، التي تندرج تحت مخالفة الآداب العامة. وهذا هو النص الذي يُرفض لمخالفته للآداب. أما النص الذي يُرفض لأنه ضد مصالح الدولة العليا، فهو النص الذي يؤثر بصورة مباشرة أو غير مباشرة على فِكْر الجمهور المصري بالسلب، لا بالإيجاب. مثل النص الذي يشكِّك في سياسة الدولة، أو يشوِّه إنجازات الحكومة، أو يتهكَّم بصورة مباشرة وصريحة على الشخصيات العامة، أو الدول الصديقة ... إلخ ما يمس الأمن العام ومصالح الدولة العليا.

وهذه الصورة، هي الصورة المُثْلَى لقانون الرقابة في رفض الأعمال المسرحية. ولكننا وجدنا — بناءً على ما سبق من النماذج المرفوضة رقابيًّا — أن نص القانون — الصريح في الرفض — في وادٍ، وتطبيقه في وادٍ آخر. والسبب في ذلك راجع إلى نص القانون نفسه.

فعبارة مصالح الدولة العليا، عبارة غير محدَّدة المعالِم والاتجاهات، ويختلف تفسيرها من عهد إلى عهد، ومن رقيب إلى آخَر أمام النص الواحد.

والأدب المسرحي بطبيعته أدب رمزي، يسهم في إصلاح سلبيات مجتمعنا واستكشاف المستقبل. وهذه الأشياء تعتبرها الرقابة — من وجهة نظرها — ضد مصالح الدولة العليا. ومن هنا كان الرقيب، عندما يشعر بهذه الموانع التي تُعدُّ ضد مصالح الدولة العليا — من وجهة نظره ونظر الرقابة — يجتهد في البحث والتنقيب عن الموانع الهشَّة والواهية، مثل كلمات السباب — القليلة — أو كلمات الجنس، أو الذي يفسِّرها — من وجهة نظره — بأنها كلمات جنسية، ليرفض النص على أنه نص ضد الآداب؛ أيْ إن القانون وضع لجهاز الرقابة عبارة «ضد الآداب» لتكون بديلة — أو مرادفة — لعبارة «ضد مصالح الدولة العليا». وكأن عبارة ضد الآداب، هي المَخرَج الوحيد لأي رقيب يريد أن يرفض نصًّا مسرحيًّا، إذا شعر — من وجهة نظره ولو من بعيد — بأنه نص ضد مصالح الدولة. والنماذج السابقة — المرفوضة رقابيًّا — تدل على ذلك بصورة كبيرة. فمعظمها كان أولى بها أن تُمثَّل، لا أن تُرفض.

فإذا كان دور الرقابة، يتمثل في منع الضرر عن المجتمع، ومنع الأفكار الهدَّامة عن شبابنا رجال المستقبل، ومنع ما يؤثِّر بشكْل كبير على مصالح الدولة، فإن هذا الدور قد أتى بشكل معكوس، فيما أوردناه من نماذج؛ لأن الرقابة لم تمنع الضرر — كما توهمت — بل منعت المنفعة عن مجتمعنا وشبابنا ودولتنا، بمنع هذه المسرحيات النافعة والجادة في موضوعاتها وأهدافها. وفي المقابل نجدها توافق على مسرحيات مكتظة بالموانع الرقابية التي تعتبر ضد الآداب العامة. ويكفينا قول حمدي سرور — مدير عام الرقابة — في عام ١٩٩١، عندما قال: لقد ساهمتِ الرقابة في انتشار الأعمال الهابطة بتصدِّيها فعلًا للفكر الجيد والجاد، مما أتاح الفرصة لظهور هذا الهبوط في مستوى الأعمال.[١]

وأكبر دليل على ذلك، ما نراه الآن يُعرَض في بعض مسارح القطاع الخاص أو المسرح التجاري — الذي يُفترض أن الرقابة تُطبِّق عليه القوانين الرقابية — من الإثارة

[١] راجع: محمد الشافعي، حوار مع حمدي سرور مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية، مجلة «الكواكب»، في ١٥ / ٦ / ١٩٩١.

الجنسية بكل صورها، سواء بالملابس أو الحركات أو الكلمات، أو العُرْي أو الرقص … إلخ تلك الانتهاكات الصارخة لآداب مجتمعنا[٢] الشرقي الإسلامي.

والسؤال الآن: لماذا لم ترفض الرقابة هذه الأعمال؟! والإجابة يسيرة جدًّا، وتتمثَّل في أنها أعمال لا تمس مصالح الدولة العليا، أو الفكر الجاد، ولم تجعل المشاهد في حالة من التفكير … بل تجعله في حالة من المتعة والنشوة الوقتية والغياب المستمر عن واقعه؛ أي حالة اللافكر. وهذا، من وجهة نظر الرقابة في صالح الآداب والدولة. والسؤال الجدير بالاهتمام، الذي لم أجد له إجابة أو تفسيرًا أو دليلًا ملموسًا، هو … كيف حصلت هذه الأعمال — وما زالت تحصل — على الترخيص بعرضها؟!

وأرجو ألَّا يُفهَم كلامي هذا على أنه هجوم على مسرح القطاع الخاص، بل هو هجوم ضد الصالح العام! لأن مسرح القطاع الخاص طالما لم يتلقَّ ضربة قاضية وحاسمة تُوقِفه وتمنعه من ممارسة انتهاكاته هذه، فلماذا لا يستمر ويتمادَى فيها، وهو متمتع بكل اهتمام ورعاية وحماية من قِبَل الرقابة؟!

وإحقاقًا للحق، فإن بعض المسارح التجارية — أو مسارح القطاع الخاص — لم تقدِّم بصورة دائمة عروضًا تتسم بانتهاكات الآداب العامة. بل في أحيان أخرى، كانت تقدِّم أعمالًا تتسم بهبوط المستوى الفني، أي تتسم بالإسفاف والابتذال والسوقية وعدم الموضوعية؛ لأنها أعمال ترفيهية، القصد منها ضياع وقت المتفرِّج دون جدوى. وكل ذلك لا تعتبره الرقابة من الموانع الرقابية.

والدليل على ذلك قول سامي الزقزوقي — مدير عام الرقابة — في عام ١٩٨٤، عندما قال: «طالبتُ بإضافة معيار المستوى وتشديد عقوبة الخروج على النص منذ أكثر من عام، وتقدَّمتُ بمشروع لتعديل قانون الرقابة يتضمن … أولًا: إضافة معيار المستوى الفني للعمل كشرط لإجازته على أن يتولَّى هذا الأمر لجنة متخصصة من كبار الكُتَّاب والمفكِّرين والفنانين والنقاد وعضو من النقابة الفنية — وفقًا لنوع العمل — حتى لا يُقال إن الرقيب ليس على المستوى الذي يؤهِّله للحكم على مستوى العمل … وللأسف الشديد لقد سلمتُ نسخة من هذا المشروع لمكتب السيد وزير الدولة للثقافة، ونسخة أخرى للزميل صلاح صالح مدير عام الرقابة الحالي، ولا أدري ما تمَّ بشأنهما.»[٣]

---

[٢] وهذه الأمور مخالِفة لقانون الرقابة الحالي، وبالأخص المواد رقم ٣، ٤، ٥ من قرار وزارة الثقافة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦، الملحق بالقانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥.

[٣] مجلة «المسرح»، قضية العدد: الرقابة ومسار الحركة المسرحية، عدد ٢٢، مارس ١٩٨٤، ص٨١.

ويؤكد هذا المعنى أيضًا، فاروق البهي — مدير إدارة رقابة المسرح — في نفس عام ١٩٨٤، حينما قال: «نحن جهاز رقابة، وليس لجنة فنية للحكم على مستوى العمل الفني، وعندما نقول إن هذا العمل هابط نقول إنه هابط من حيث الإخلال بالنظام العام، أو الآداب العامة، أو الأمن العام، وهناك العديد من المسرحيات دون المستوى، ولكننا لا نستطيع أن نرفضها لأنها تخلو من المحاذير الرقابية.»[٤]

وأخيرًا تأكيد نعمان عاشور — وكيل إدارة الرقابة سابقًا — على هذا الأمر، عندما قال: «عملتُ وكيلًا لإدارة الرقابة بمصلحة الفنون، وكانت تضم إلى جانب موظفيها عددًا من الفنانين أذكر منهم نجيب سرور، خليل الرحيمي، عبد البديع العربي وغيرهم، وقد كنَّا في البداية نحاول التدخُّل في مستوى العمل الفني، ولا نُجِيز أي عمل هابط المستوى، ولكننا لم نتمكَّن من تحقيق ذلك؛ لأن قانون الرقابة لم ينصَّ على ذلك.»[٥]

وللأمانة العلمية، يجب علينا ألَّا نُلقِي باللَّوْم على الرقابة وحدها في هبوط مستوى المسرحيات التي تُعرَض الآن، أو قبل الآن. فالحقيقة أن هناك قناة شرعية ساهمت وساعدت — الرقابة — في هذا الهبوط، ألَا وهي «لجان القراءة». فالنص المسرحي قبل تقييمه رقابيًّا، وقبل أن يصل إلى الرقابة أصلًا، يجب أن توافق عليه لجنة القراءة أولًا. وهذا الأمر يفسر لنا هذا الكمَّ الهائل من المسرحيات المرفوضة منذ أوائل السبعينيات حتى الآن، وأيضًا هذا الكم الهائل والغزير من المسرحيات هابطة المستوى، التي تعرض منذ السبعينيات حتى الآن.

فلجان القراءة — سواء في مسارح الدولة أو مسارح القطاع الخاص — منذ السبعينيات حتى الآن، لم — ولن — ترقَ إلى مستوى لجان القراءة في الستينيات وأوائل السبعينيات. فالفرق شاسع بين لجان القراءة منذ السبعينيات حتى الآن، ممن هم غير مؤهلين لهذا العمل، سواء ثقافيًّا أو عمليًّا، وبين لجان القراءة في الستينيات عندما كانت تتكون من عمالقة الثقافة المسرحية أمثال:

«د. محمد مندور، د. عبد القادر القط، د. علي الراعي، د. رشاد رشدي، د. لويس عوض، د. محمد محمد القصاص، رشدي صالح، صلاح عبد الصبور، أحمد حمروش.»

---

[٤] مجلة «المسرح»، السابق، ص٨٢.

[٥] مجلة «المسرح»، السابق، ص٨٤.

ولنضرب بعض الأمثلة على ذلك من خلال تقارير قراءة هؤلاء الأعلام، الرافِضة لبعض المسرحيات، والموافِقة على البعض الآخر بشرط القيام ببعض التعديلات:

وزارة الثقافة والإرشاد القومي
المؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى
لجنة القراءة

تقرير

مسرحية : مطاردة في غرفة ... تأليف : محمد أبو الخير محمد عبد اللطيف
اسم العضو : صلاح عبد الصبور ... ترجمة :

الرأى :

[illegible]

القرار :

١ – صالحة للتمثيل

٢ – لا تصلح للتمثيل

٣ – صالحة بعد التعديلات الآتية :

أ – [illegible]

ب – [illegible]

ج – [illegible]

التاريخ ١٤/ ٢/ ١٩٦٢

توقيع العضو
صلاح عبد الصبور

ففي ١٤/ ٢/ ١٩٦٢ كتب صلاح عبد الصبور تقرير قراءة لمسرحية «مطاردة في قرية» لمحمد أبو الخير محمد، اختتمه بقوله:

المسرحية «صالحة بعد التعديلات الآتية: تحتاج إلى تركيز شديد في الحوار، وعناية بشخصية عبد العزيز حتى يكون الصراع الدرامي في داخل هذه الشخصية واضحًا؛ إذ إنها تتحوَّل من موقف إلى موقف مضادٍّ دون تبرير كافٍ لهذا التحوُّل.»[٦]

وزارة الثقافة والإرشاد القومي

المؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى

لجنة القراءة

تقرير

مسرحية: [illegible] تأليف: [illegible]

اسم العضو: [illegible] ترجمة:

الرأي:

[illegible]

القرار:

١ – صالحة التمثيل

٢ – لا تصلح للتمثيل [illegible]

٣ – صالحة بعد التعديلات الآتية:

ا –

ب –

ﺟ –

التاريخ ١٤/ ٦/ ١٩٦٢

توقيع العضو

[illegible]

---

[٦] هذا التقرير وتقارير القراءة التالية، وجميع تقارير القراءة لهؤلاء الأعلام، محفوظة بإدارة التراث بالمركز القومي للمسرح والموسيقى.

وفي ١٤/٦/١٩٦٢ كتب د. رشاد رشدي تقرير قراءة، لمسرحية «هكذا انتصرنا» لضياء الشرقاوي، اختتمه بقوله: مسرحية «مفكَّكة، وليس بها خط درامي واضح. والقيمة التي تدعو إليها غير إنسانية على الإطلاق. ويظهر أن مفهوم المؤلف للعمل الإيجابي لخير الناس مفهوم ناقص ... لا تصلح للتمثيل إطلاقًا.»

وزارة الثقافة والإرشاد القومي
المؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى
لجنة القراءة

تقرير

مسرحية: الدكتور ممدوح تأليف: السيد/ ماهر سليمان
اسم العضو: الدكتور عبد القادر القط ترجمة:
الرأي:

مسرحية تعالج الموضوع معالجة مباشرة، ومع أن الفكرة التي تقوم عليها فكرة اجتماعية قيمة فإن المؤلف لم ينجح في إبرازها في إطار فني جيد. على أنها مع ذلك من خير المسرحيات التي تتناول [illegible] ولكنها لا ترقى إلى مستوى التمثيل على المسرح. وقد تصلح للعرض في البرامج التمثيلية التي تتصل بالتعليم والإرشاد في [illegible]

القرار:
١ – صالحة للتمثيل
٢ – لا تصلح للتمثيل لا تصلح
٣ – صالحة بعد التعديلات الآتية:
أ –
ب –
ج –

التاريخ ١٩/٦/١٩٦٢

توقيع العضو
عبد القادر القط

وفي يوم ١٩ / ٦ / ١٩٦٢ كتب د. عبد القادر القط تقرير قراءة لمسرحية «الدكتور ممدوح» لماهر رياض، قال فيه: «المسرحية تُعالِج الموضوع معالجة مباشرة. ومع أن الفكرة التي تقوم عليها فكرة اجتماعية قَيِّمة فإن المؤلف لم ينجح في إبرازها في إطار فنِّيٍّ جيِّد ... و[هي] لا ترقَى إلى مستوى التمثيل على المسرح. وقد تصلح لتُعرَض في البرامج التمثيلية التي يُقصَد بها التعليم والإرشاد في الإذاعة.»

وزارة الثقافة والإرشاد القومي
المؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى
لجنة القراءة

تقرير

مسرحية: الدكتور ممدوح تأليف: ماهر رياض
اسم العضو: الدكتور لويس عوض ترجمة:
الرأي:

هذه مسرحية تتناول مشكلة اجتماعية هامة هي مشكلة طبيب ثاني شاب يريد أن يكرس حياته للخدمة في الريف ولكن خطيبته القاهرية المدللة تأبى أن تشاركه الحياة خارج القاهرة، وينتهي الأمر بإدراكه أن زواجه منها سيقضي على مثله العليا، وهكذا يقرر أن يتزوج من الممرضة التي تساعده في عيادته لأنها من نفس طبيعته وتكوينه. والحوار وهو باللغة العامية السليمة سائغ والمسرحية نافعة للشباب في سن معين لأنها تؤكد بعض القيم المثالية الهامة، وإن كان يعيبها من الناحية الفنية مباشرة في معالجتها ما تتضمن منها. هذا عيب مشترك في كل المسرحيات التي أعطيت إلي. البناء بسيط ومتماسك.

ل. ع.

القرار:

١ – صالحة للتمثيل في مسارح الطلبة وفي المسرح الريفي.

٢ – لا تصلح للتمثيل

٣ – صالحة بعد التعديلات الآتية:
أ –
ب –
جـ –

التاريخ ٢٥ / ٦ / ١٩٦٢ توقيع العضو

وفي ١٩٦٢/٦/٢٥ كتب د. لويس عوض تقرير قراءة لنفس مسرحية «الدكتور ممدوح»، اختتمه بقوله: «المسرحية نافعة للشباب في سِنٍّ معين؛ لأنها تؤكد بعض القِيَم المثالية الهامة، وإن كانت طبعًا من الناحية الفنية مباشرة في دعوتها مما ينتقص منها وهذا عيب ... والبناء بسيط ومتماسك.»

وزارة الثقافة والإرشاد القومي
المؤسسة المصرية العامة للفنون المسرحية والموسيقى
لجنة القراءة

تقرير

مسرحية: الزوجة المزيفة تأليف: [illegible]
اسم العضو: رشدي صالح ترجمة:

الرأي:
هابطة جداً، وسخيفة
والفكرة سطحية، وموقف
الصحافة [illegible] التي ينبغي أن
تعالج باحترام

القرار:
١- صالحة للتمثيل
٢- لا تصلح للتمثيل لا تصلح للتمثيل
٣- صالحة بعد التعديلات الآتية
أ-
ب-
ج-

التاريخ / / ١٩٦

توقيع العضو
رشدي صالح

وفي ١٩٦٢/٦/٢٥ كتب رشدي صالح تقرير قراءة لمسرحية «الزميلة العزيزة» لمرشد أمين، اختتمه بقوله: المسرحية «هابطة جدًّا، وسخيفة، والمؤلف «يستظرف» حتى بالنسبة للأمور التي ينبغي أن تُعالَج باحترام ... لا تصلح للتمثيل.»

وهكذا كانت تقارير لجان القراءة في الستينيات، وهكذا كان أسلوبها في رفض المسرحيات، قبل أن تصل إلى الرقابة. وكأنها كانت تقوم بعملية تقطير وتصفية للنصوص المسرحية، قبل أن تراقب من قِبَل الرقابة نفسها؛ لذلك لم نجد أي نص مسرحي مرفوض في فترة الستينيات، إلا بصورة نادرة جدًّا مثل مسرحية «الآلهة غضبى». هذا بالإضافة إلى أن هؤلاء الأعلام كان لهم مكانة علمية كبيرة، تقدِّرها الرقابة كل التقدير، ومن غير المعقول أن ترفض الرقابة نصًّا أجازتْه لجنة قراءة بها هذه الكوكبة العلمية. وكأن لجان القراءة في الماضي كانت تقوم بعمل الرقابة بصورة ذاتية وشخصية على النص المسرحي، قبل تقديمه إلى جهاز الرقابة الحقيقي ... فأين هذه اللجان الآن؟! ونحن نرى لجان القراءة الحالية، تقرأ، وتوافق، وتُجِيز، وتُؤيِّد الإسفاف والابتذال المعروض على مسارحنا الآن!

ثانيًا: الرقيب

الرقيب هو ذلك الشخص الذي يقوم بتقييم النص المسرحي، وكتابة تقرير بذلك التقييم، ورفعه إلى مدير إدارة الرقابة على المسرحيات، الذي يرفعه بدوره بعد التأشير عليه إلى مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية، ليتخذ القرار النهائي سواء بالترخيص أو الرفض بناءً على تقارير الرقباء. وهذا ما رأيناه في النماذج السابقة؛ أيْ إن تقرير الرقيب — لما له من أهمية كبرى — هو الأساس الذي يُبنَى عليه القرار الأخير. هذه هي الصورة القانونية الواضحة لنا لعمل الرقيب.

والحقيقة أن معظم الرقباء — تبعًا لما أوردناه من نماذج لهم — لا يرقَى مستواهم العلمي والثقافي والعملي للقيام بهذا العمل الخطير. والعيب ليس فيهم، وإنما فيمَن أرسلهم إلى هذا الجهاز الخطير، للقيام بالعمل كرقباء. ويكفينا في هذا الصدد أن نُثْبِت أقوال أكثر من مدير عام للرقابة كدليل على ما نقول.

قالت اعتدال ممتاز في عام ١٩٧٧: «يجب أن يُعيَّن الرقباء بعد إجراء مسابقة لاختيار المستوى العلمي والأدبي والثقافة العامة وقوة الملاحظة وغير ذلك ... ولكن

القوى العاملة تبعث إليَّ بأي خريج.»[٧] وفي عام ١٩٩٠، قال حمدي سرور: يجب «أن تكون هناك مواصفات علمية في اختيار الذي يعمل في جهاز الرقابة بدلًا من التعيين أو العمل في هذا الجهاز عن طريق القوى العاملة مباشرة. بل يجب وضع مواصفات خاصة ليست بعيدة المنال. وهي ثقافة عامة بدرجة عالية، وتذوُّق للعمل الفني، وإحساس بالمسئولية.»[٨] وقال أيضًا في عام ١٩٩١: «يجب وضع معايير موضوعية لاختيار الرقباء مثل وجود لجنة خاصة من كبار مسئولي وزارة الثقافة للتعرُّف على الخلفية الثقافية والسياسية والاجتماعية لكل مَن يرغب في شَغْل هذا العمل.»[٩]

وهذه الأقوال إن دلَّتْ، فإنما تدلُّ على أن الرقيب الذي يُعيَّن مِن قِبَل القوى العاملة، هو ذلك الشخص غير المؤهَّل علميًّا وثقافيًّا وعمليًّا[١٠] كي يقوم بتقييم فِكْر وإبداع صفوة القوم من المبدعين المسرحيين! … فهل هذا يُعقَل؟! فهذا الرقيب بهذه المواصفات عندما يقوم بتقييم العمل المسرحي — أو الإبداعي بصفة عامة — يقيِّمه تبعًا لقوانين ولوائح صمَّاء جامدة. فالنص المسرحي — كما هو معروف — يتَّصِف بعدم المباشرة، وكثرة الرموز والإسقاطات. ورأَيْنا — من خلال تقارير النماذج السابقة — أن أكثر من رقيب اختلف مع غيره من الرقباء في تفسير النص الواحد. بل وإن المتخصصين من نقاد الأدب المسرحي يختلفون أيضًا في تفسيره. فكيف نُعطي للرقيب — الموظف غير المؤهل — هذا العمل الفني الدقيق. وأخيرًا يُمكننا القول بأن الرقيب مهما كانت ثقافته ومعلوماته — إنْ وُجدت — فلا يمكن، بأي حال من الأحوال أن يصدر حكمًا صحيحًا على النص المسرحي المتشعِّب النواحي والأهداف والرموز والإسقاطات.

ويمكننا إضافة عيب آخر إلى ما سبق بالنسبة للرقيب، ألَا وهو كونه موظفًا حكوميًّا! والوظيفة مهما كانت فهي الضمان الحقيقي لأي موظف يتمتع بالعمل الحكومي

---

[٧] مجلة «صباح الخير»، في ١٩ / ٥ / ١٩٧٧، ص٤٩.

[٨] إبراهيم عبد العزيز، رقيب فوق صفيح ساخن «حوار مع حمدي سرور»، مجلة «الإذاعة والتليفزيون»، بتاريخ ١٥ / ١٢ / ١٩٩٠، ص٤٠.

[٩] محمد الشافعي، حوار مع حمدي سرور مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية، مجلة «الكواكب»، في ١٥ / ٦ / ١٩٩١.

[١٠] وكفى أن ندلِّل على تدنِّي أسلوب الرقباء وضعفهم الثقافي بكثرة الأخطاء الأسلوبية واللغوية والنحوية من خلال تقاريرهم السابقة.

— أو بتراب المِيري كما يُقال — ومن أجْل ذلك نجد الرقيب — كموظف — عندما يشعر بأن هناك اتجاهًا معيَّنًا يجب أن يتبعه — أو من المحتمل أن يكون تبعًا لتعليمات تأتيه من سلطة أعلى — فعلى الفَوْر يقوم بتنفيذه، ولو عن غير اقتناع، حفاظًا على وظيفته. وما أوردناه من نماذج لهذا الرقيب كثيرة؛ لذلك رأينا نصوصًا مسرحية مرفوضة، رغم أن قبولها كان الأجدر من رفضها. وهذا الأمر يؤكِّده فؤاد دوارة، عندما قال عن الرقيب: «في أحيان أخرى يكون المنْع [عنده] أسهل من الإباحة حرصًا على الوظيفة؛ فالكاتب المسرحي بطبيعته رافض ومحتجٌّ، وهناك اتهام للكاتب موجود دائمًا في عقل الرقيب، وليس في النص.»[١١]

وإذا كانت هذه الصورة، هي صورة الرقيب النمطي الحريص على الوظيفة، إلا أن هناك بعض الرقباء ممَّن استطاعوا استغلال الوظيفة بصورة سيئة. ومِن هنا وجدنا نصوصًا مسرحية تستحق الرفض، ورغم ذلك حصلت على الترخيص بعرضها. وهذا الأمر — أو هذا الاستغلال السيِّئ لوظيفة الرقيب — يفسِّره لنا حمدي سرور في عام ١٩٩٠، عندما قال عن رجال الرقابة: «يجب أن تكون هناك معاملة مالية متميِّزة تُوازِي حجم الجهد والمسئولية والعمل لأعضاء هذا الجهاز، وهم يتعرَّضون لضغوط وإغراءات تؤثِّر على سلامة العمل.»[١٢]

وبناء على ما سبق نجد أن الرقيب نوعان؛ الأول: موظف، يقوم بعمله الرقابي من منطلق خوفه على هذه الوظيفة، والآخَر: موظف أيضًا، استطاع أن يستغل وظيفته استغلالًا سيئًا. ولكنَّ هناك نوعًا ثالثًا يجب التنبيه عنه، وهو أفضل الأنواع، ولكنه بكل أسف غير متوفر بصورة دائمة. وهو الرقيب الذي يأتي من خارج الرقابة نفسها، ويقوم بوظيفة الرقيب. وفي ذلك يقول صلاح صالح — مدير الرقابة — في عام ١٩٩٠: الرقيب الذي يأتي «من داخل الرقابة ميزته هي الإلمام بكل كبيرة وصغيرة في عمل الرقابة ولكن عيبه أنه موظف يخشى المسئولين، أما الذي يأتي من خارج الرقابة فعنده حرية التصرُّف ويتخلَّص من عقدة خوف الموظف، وعمومًا الطفرة في أداء الرقابة كانت في عهد رقباء من خارج الرقابة؛ مثل محمد علي ناصف ويحيى حقي ونجيب محفوظ.»[١٣]

[١١] مجلة «المسرح»، السابق، ص٨٧.

[١٢] إبراهيم عبد العزيز، السابق، ص٤٠.

[١٣] مجلة «الكواكب»، ٢٠ / ١١ / ١٩٩٠، ص٣٧.

ثالثًا: الكاتب المسرحي

وإذا تطرَّقنا إلى الحديث عن الكاتب المسرحي، في ظل رفض أعماله من قِبَل الرقابة، سنجد الكاتب — بصفة عامة — ثائرًا ومحتجًّا ومفسرًا ومفكرًا وهادفًا بغية الوصول إلى الكمال؛ أيْ إنه راصد ومفسِّر لما حوله من ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية ودينية، محاولًا كشف الواقع، وإبداء رأيه فيه بما لديه من موهبة ومخزون ثقافي. وهذه الصورة محفورة في ذهن الرقيب عندما يقوم بتقييم عمل هذا الكاتب. ومن هنا نجد الرقيب يعامل النص المسرحي، كعدو له منذ الوهلة الأولى. وفي بعض الأحيان، يشعر بنشوة الانتصار عندما يرفضه، ويشعر بالهزيمة عندما يوافق عليه.

وعندما يتم رفض النص المسرحي، من قِبَل الرقيب — أو النظام الرقابي — يكون بذلك قد أضاع جهد الكاتب المسرحي، بما في ذلك الجهد العصبي والفكري الذي بذله الكاتب في إخراج نصه. فعملية الكتابة المسرحية، كعملية الميلاد بما فيها من صعاب وألم. ففرحة الأم بخروج وليدها إلى الحياة، تتساوى مع فرحة الكاتب عندما يرى نصه — أو وليده — ممثَّلًا على خشبة المسرح، لا مسجونًا بين دفتَيِ الكتاب، إذا تمَّ نشره أصلًا.

وكُتَّاب المسرح في ظل النظم الرقابية — تبعًا لما أوردناه من نماذج — ينقسمون إلى أربعة أقسام؛ الأول: كاتب مسرحي يتم رفض عمله، فيُصاب بالإحباط فترة زمنية طويلة، حتى يستطيع أن يُزاوِل عمله الكتابي مرة أخرى. والثاني: كاتب مسرحي يُصاب بالإحباط مدى الحياة، لرفض عمله المسرحي، فيتوقف عن الكتابة المسرحية تمامًا. والثالث: كاتب مسرحي ثائر أمام الرفض، أو أن شهرته والفرقة المكلَّفة بعرض عمله المرفوض، لهما من الحيثية الكثير، فيتم عرض النص، بغض النظر عن رفضه، أو يتم التحايل على القانون بصورة أو بأخرى، كما مرَّ بنا. والنوع الأخير: هو الكاتب المسرحي — الموجود بكثرة في الفترة الأخيرة — الذي يضمن الترخيص لعمله — حتى من قبْل كتابته — لأنه يكتب أعمالًا هابطة المستوى، خالية من الموانع الرقابية.

وفي ذلك يقول فايز حلاوة: «إذا … أردتَ أن تكون مؤلفًا مضمونًا … فليس أمامك إلا طريقان: طريق الندامة وهو أن تُعمِل عقلك وفكرك وتحاول أن تتفلسف وتتأمل وتفكر وتعبر عن وجهة نظر لها قيمة … وهذا النوع من الزبائن يُدرَج دائمًا لدى الرقابة في قائمة المشاغبين … وقد اعتاد السادة والسيدات الرقباء أن يضعوا مؤلفات

هؤلاء على منضدة التشريح وأن ينظروا إلى كلماتهم من خلال الميكروسكوب للبحث عن شبهة رأي أو وجهة نظر لاستئصالها فورًا بالقلم الأحمر الظريف، وليس هامًّا بعدَها أو قبلها أن يتبعجر العمل الفني أو ينهدم على رأس مؤلِّفه، ولكن المهم في كافة الأحوال هو أن يُخلِي السيد الرقيب مسئوليته أمام رؤسائه وأن يحافظ بشدة وضراوة على درجاته وعلاواته وترقياته. أما الطريق الآخر ... وهو طريق السلامة فمعروف ... من خلال مدرسة من المؤلفين قوامها الفكر الساذج المسطح والكلام المسلطح والبعد بمئات الأميال عن الخوض في المسائل السياسية والدينية والعقائدية والفكرية والذهنية والمصيرية.»[١٤]

كلمة أخيرة

إن الرقابة على المصنفات الفنية، بصفة عامة، وعلى المسرحيات بصفة خاصة، تحتاج منَّا ومن المسئولين عن المسرح المصري إلى وقفة متأنية. حيث إن هذا الجهاز الخطير هو الذي يتحكم في ثقافة الشعب المصري، كما يحكم على فكر جميع المبدعين المصريين. وهذا التحكم أو الحكم يأتي إما من خلال قانون صارم وثابت لا يتناسب مع ما يتحكم فيه، أو يحكم عليه من فكر بنَّاء متغيِّر، أو من خلال رقيب غير مؤهل كي يتحكم أو يحكم على فكر وإبداع صفوة المثقفين والمبدعين المصريين، والسؤال الآن: ما هو الحل الأمثل لذلك كله؟

الحل يتمثَّل في أحد أمرين؛ الأول: إلغاء الرقابة نهائيًّا. وهذا الأمر ليس جديدًا، فقد نادى به بعض المثقفين والمشتغلين بالعمل الثقافي والمسرحي منذ عام ١٩٢٨ حتى عام ١٩٩٤.[١٥] ومن الواضح أن هذا الأمر بعيد كل البعد عن التنفيذ في الوقت الحالي، بدليل أن الدعوة إلى إلغاء الرقابة ظلت طوال هذه الفترة، دون تنفيذ أو آذان صاغية؛ لذلك لم يبقَ سوى الأمر الثاني، وهو الإبقاء على وجود الرقابة المسرحية، ولكن بَعدَ القيام ببعض

[١٤] فايز حلاوة، الرقابة بين الوعي والسذاجة، مجلة «أكتوبر»، عدد ٢٤٧، ١٩ / ٧ / ١٩٨١، ص٧٨.

[١٥] راجع: محمد علي حماد، قلم المطبوعات! أَلَمْ يَحِنِ الوقت بعدُ لإلغائه؟ مجلة «الناقد»، عدد ٢٨، في ١٦ / ٤ / ١٩٢٨، ص٣، وأيضًا: عبد الرازق حسين، أخبار المسرح، مجلة «آخر ساعة»، عدد ٢٣٧٣، أبريل ١٩٨٠، وأخيرًا: «ندوة المسرح والرقابة» التي أقامها «المركز القومي للمسرح والموسيقى» في قاعة عبد الرحيم الزرقاني بالمسرح القومي في يوم الخميس الموافق ٣٠ / ٦ / ١٩٩٤، تفريغ الندوة المحفوظ بالمركز، ص٢٤.

التغييرات، أملًا في الوصول بها إلى المستوى المطلوب، والمُرضِي لكافة الأطراف. وهذه التغييرات — من وجهة نظري — لا بد أن تتجه نحو القانون والرقيب ولجان القراءة:

أولًا: في القانون

(١) أقترح وجوب تحديد عبارة «مصالح الدولة العليا» بصورة توضيحية وتفصيلية — الموجودة في القانون — وعدم تركها بصورة مطاطة في يد الرقيب، كي يفسرها على هواه، وتبعًا لما يتلقَّاه من أوامر عليا. فمن غير المعقول أن هناك كاتبًا مسرحيًّا يَرضَى لنفسه ولعمله أن يكون ضد مصالح الدولة. فالكاتب المسرحي عندما يكتب النص، يضع في ذهنه أن هذا النص سيُعرَض أمام الجمهور، وبالتالي يضع نصب عينيه مصالح وطنه قبل مصالحه الشخصية. وما عرضناه من نماذج مرفوضة دليل دامغ على هذا. فرفض هذه النماذج جاء بسبب تفسير عبارة مصالح الدولة من خلال وجهة نظر الرقيب المحدودة فقط. فإن استخدام الرقابة لتعبير مصالح الدولة العليا يجب أن يكون استخدامًا محددًا ومطابقًا لنصوصٍ مدوَّنة في التشريع، وهذا يَسيرٌ جدًّا.

(٢) إن تحديد مصالح الدولة العليا — إذا كان هناك كاتب مسرحي مصري واحد لا يعلمها أو يكتب ضدها — من الممكن أن تأتي من خلال لجنة ثابتة مؤلَّفة من المتخصصين في مجال السياسة والاقتصاد والاجتماع … إلخ، لوضْع كل فترة زمنية بعض المحظورات غير المناسبة لتناولها في الأعمال المسرحية — والتي من المفترض أنها ضد مصالح الدولة — تبعًا للظروف الحاضرة، بشرط السماح لهذه الأعمال بعرضها بعد زوال الأسباب المانعة لها في الوقت الحاضر.

(٣) إن قانون الرقابة الحالي، يمنع المسرحيات لسببين؛ هما الآداب العامة ومصالح الدولة العليا؛ لذلك أقترح على القانون أن يضع سببًا ثالثًا — ويُعدُّ من وجهة نظري السبب الأهم — وهو هبوط المستوى الفني والأدبي للعمل المسرحي. فمن غير المعقول أن نهتم بمنع المسرحيات التي بها سباب أو كلمات مثيرة تؤثِّر بصورة وقتية على المتفرِّج أو القارئ، وأيضًا نمنع المسرحيات التي تقف ضد مصالح الدولة العليا، تلك المصالح المتغيرة تبعًا للزمن والظروف، لدرجة أن ما هو ضد مصالح الدولة في العام الماضي، هو في صالحها هذا العام، وهكذا، ولا نمنع المسرحيات التي تهدِم فِكْرَنا وثقافتنا وهويتنا العربية بصفة عامة، لهبوط مستواها الفني والأدبي واللغوي. ومعظم مسارحنا الآن — وبالأخص بعض المسارح التجارية — مكتظة بها.

(٤) أقترح إعفاء أعمال كبار كُتَّابنا المسرحيين المصريين من الرقابة الفنية، أمثال: أحمد شوقي، عزيز أباظة، توفيق الحكيم، علي أحمد باكثير، صلاح عبد الصبور، ألفريد فرج، رشاد رشدي، سعد الدين وهبة، يوسف إدريس ... إلخ هذه القائمة من أعلام الأدب المسرحي. فمن غير المعقول أن تقدم الآن أعمال هؤلاء للتقييم الرقابي، بعد أن قُتلت — نفس هذه الأعمال — بحثًا ودراسة في الكتب النقدية، وفي الجامعات، وفي الرسائل الأكاديمية. فهؤلاء الأعلام كانوا رقباء على أعمالهم وعلى أنفسهم، بصورة أكبر من أية رقابة قانونية.

(٥) أقترح وضع منهج علمي، أو كتاب، أو دراسة محدَّدة تُعنَى بأصول وقواعد ونُظُم وأسلوب الرقابة على المصنفات الفنية بصفة عامة، ويُدرس هذا المنهج كمادة دراسية لطلاب المعاهد الفنية المختلفة بأكاديمية الفنون، أسوة بباقي المواد العملية والنظرية، كالإخراج والتمثيل والنقد ... إلخ؛ لأن الرقيب الحالي يتلقَّى جميع التدريبات العملية والنظرية ممَّن سبقوه في هذا العمل بصورة روتينية. ومن هنا وجدنا أن صورة الرقيب طوال تاريخ الرقابة منذ بدايتها حتى اليوم لم تتغيَّر؛ لأن المعلِّم والملقِّن والمدرِّب واحد، ألا وهو الرقيب الموظف، الذي تلقَّى خبرتَه الرقابية من الممارسة الوظيفية الروتينية النمطية.

ثانيًا: في الرقيب

(١) أقترح وجوب تأهيل الرقيب الحالي بصورة علمية وثقافية وعملية من خلال دورة تدريبية أو دراسة تنظِّمها له إحدى الجامعات المصرية المهتمَّة بالأدب المسرحي؛ حيث إن عمله الأساسي ينصبُّ على النص، وذلك لفترة زمنية طويلة. حيث يتلقَّى التدريب النظري في فروع الأدب المسرحي المختلفة، كتاريخ المسرح الأوروبي والعربي والمصري، وكذلك قواعد النقد المسرحي، ومدارسه المختلفة، وكيفية قراءة المسرحية، وأنواع المسرحيات، وبالأخص المسرحيات الرمزية والسياسية والتجريبية ... إلخ هذه الأنواع. وبعد هذه الجرعة النظرية يتلقَّى الرقيب دراسة عملية تنظِّمها له أكاديمية الفنون، في التطبيق العملي لما درسه في الجانب النظري، مع ضرورة مشاهدته لأكبر قدْر من العروض المسرحية؛ حيث إن النص يختلف اختلافًا كبيرًا بين كونه نصًّا مكتوبًا وبين كونه نصًّا معروضًا وكتابة تقرير عن هذه العروض. ولكي يجتاز الرقيب هذه الدراسات لا بد أن يقوم بعمل عدة أبحاث نظرية وعملية لما يتلقَّاه أولًا بأول.

(٢) أما رقيب المستقبل، فمِن الممكن إدراج اسمه مع الرقيب الحالي، وضمه في المنهج الدراسي السابق، بأن يُعلن في الصحف عن رغبة الرقابة في قبول رقباء جدد. وبذلك نكون أهَّلْنا الرقباء الحاليين مع تدريب مجموعة أخرى تحلُّ محلَّ المجموعة السابقة في المستقبل، مع ملاحظة أن رقيب المستقبل يجب أن تتوفر فيه بعض الشروط الأولية لتسهل عليه عملية التدريب، وأيضًا ليكون مؤهلًا لهذا العمل بصورة أفضل. وهذه الشروط تتمثل، في أن يكون حاصلًا على مؤهل فني، مناسب للقيام بهذا العمل، ويفضل أن يكون حاصلًا على دبلوم أو درجة علمية أعلى من الشهادة الجامعية في مجال التخصص؛ لأنه سيقوم بتقييم أعمال صفوة المفكرين والمبدعين في مصر والعالم أيضًا، مع ضرورة إجراء مقابلة شخصية له قبل إدراج اسمه للتعرُّف على خلفيَّته السياسية والاجتماعية والثقافية والفنية ومعلوماته العامة.

(٣) إن الرقابة حاليًّا تقوم بتشكيل لجنة ثلاثية — أو أكثر في حالة الرفض — للحكم على العمل المسرحي؛ لذلك أقترح وضع رئيس لهذه اللجان يكون من خارج الرقابة. حيث أثبتت التجارب العملية طوال تاريخ الرقابة — كما بيَّنَّا — أن الرقيب الذي يأتي من خارج الرقابة يكون رأيه رأيًا محايدًا وموضوعيًّا. ومن الممكن أن يكون هذا الرقيب أحد أعلام الكُتَّاب أو الفنانين أو النقاد أو الأساتذة الجامعيين.

(٤) أقترح حَجْب اسم المؤلف واسم الفرقة واسم المسرح بالنسبة للرقيب في بداية عمله. تجنُّبًا لتأثير هذه الأسماء ونفوذها عليه، ومنعًا لاستغلال بعض الرقباء لوظيفتهم بصورة سيئة، وأخيرًا لحماية الرقيب من الإغراء بأية صورة من الصور. على أن يحتفظ بهذه الأسماء الرقيب الأول، أو مدير الإدارة، أو المدير العام.

ثالثًا: في لجان القراءة

(١) أقترح تشكيل لجان قراءة النصوص المسرحية، من كبار الكُتَّاب في مجال الإبداع والنقد والتمثيل المسرحي، لا من صغار الموظفين، أو مِن غير المؤهَّلين لهذا العمل الخطير. وكما بيَّنَّا أن لجان القراءة، هي الأساس الفعلي لعمل الرقابة، بل هي الرقابة نفسها في صورة مصغَّرة. وأكبر دليل على ذلك لجان قراءة فترة الستينيات، المشكَّلة مِن قِمَم الأدب المسرحي، تلك اللجان التي أَفرَزَتْ لنا مسرح الستينيات، أخصب فترة مسرحية شهدتها مصر.

(٢) أقترح أن تكون لجان القراءة، لجانًا ثابتة محايِدة سواء لمسرح الدولة، أو لمسرح القطاع الخاص، وليس لجنة قراءة خاصة لكل مسرح على حِدَةٍ. حتى نتجنَّب أصحاب النفوذ وإغراءهم لأصحاب النفوس الضعيفة. وأيضًا لتيسير عمل الرقابة. فلجان القراءة من الممكن أن تستبعد أكثر من نصف المسرحيات التي تُرفض داخل الرقابة، وبذلك يَرتقِي الذوق، ونصل إلى الهدف المنشود بتمثيل المسرح الجاد الراقي.

(٣) أقترح تشكيل لجان للقراءة بصورة مصغَّرة ومبدئية داخل الرقابة نفسها، يعمل فيها الرقيب الجديد فور قبوله في وظيفة الرقيب، بعد تلقِّيه للدراسة النظرية والعملية، بحيث يقوم بتقييم النص من حيث قواعد الكتابة المسرحية كتدريب عملي له، وفي الوقت نفسه يسهل عملية تقييم النص من قِبَل الرقيب الأعلى.

المصادر والمراجع

إبراهيم رمزي: مسرحية «البدوية»، مطبعة السفور، ١٠/ ٥/ ١٩٢٢.

إبراهيم عبده: «أبو نظارة إمام الصحافة الفكاهية المصورة وزعيم المسرح في مصر»، مكتبة الآداب، ١٩٥٣.

إبراهيم عبده: «الصحفي الثائر»، كتاب روز اليوسف، عدد ٧، ١٩٥٥.

إبراهيم فتحي عبد العليم: مخطوطة مسرحية «المشنوق»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات [٢٤٤] بتاريخ ٢٦/ ١٠/ ١٩٨٨.

أبو بكر خالد: مخطوطة مسرحية «الإمبراطور والسقا»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات [١٨٦] بتاريخ ٢٢/ ٨/ ١٩٧٨.

أحمد أمين: «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية»، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٣.

أحمد محمد عبد الحافظ علي: مخطوطة مسرحية «الأونطجية»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات [٢٨٦] بتاريخ ٣/ ١٠/ ١٩٨٢.

أحمد يوسف: مخطوطة مسرحية «الزعيم»، بالمركز القومي للمسرح والموسيقى تحت رقم ٤٨٨.

اعتدال ممتاز: «مذكرات رقيبة سينما»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.

بديع خيري: مخطوطة مسرحية «حاجة حلوة»، بالمركز القومي للمسرح والموسيقى تحت رقم ٤٣٧.

بهيج إسماعيل: مخطوطة مسرحية «الآلهة غضبى»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات ٨٨ في ١٥ / ٤ / ١٩٦٨.

جرجي زيدان: «تاريخ آداب اللغة العربية»، الجزء الرابع، دار الهلال، ١٩١١.

جمال عبد المقصود: مخطوطة مسرحية «الكابوس»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات [١١٤] بتاريخ ١٦ / ٣ / ١٩٨٣.

حسن النشار: مخطوطة مسرحية «الحالة ج ولكن»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات [٢٤١] بتاريخ ١٣ / ١١ / ١٩٨٥.

حسني علي الحسيني: مخطوطة مسرحية «الجواري في عهد هارون الرشيد»، بالمركز القومي للمسرح والموسيقى تحت رقم [٣٧٦].

حسين فهمي: مخطوطة مسرحية «الرقيق الأبيض»، بالمركز القومي للمسرح والموسيقى تحت رقم ٦٢٨.

الدليل الفني: الجزء الأول، ١٩٤٥.

سيد الجمل: مخطوطة مسرحية «لبخت دكتور»، بالمركز القومي للمسرح والموسيقى تحت رقم ١٥٣٠.

سيد الجمل: مخطوطة مسرحية «نيران»، بالمركز القومي للمسرح تحت رقم ١١٥٤.

صابر عمر: مخطوطة مسرحية «اليأس مات»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات [١٨٨] في ١٧ / ٦ / ١٩٧٨.

صلاح الدين البستاني: «صحف بونابرت في مصر: ١٧٩٨–١٨٠١»، طبعة دار العرب للبستاني بمصر، ١٩٧١.

صلاح متولي: مخطوطة مسرحية «أحلام مصرية جدًّا»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات [٤٩] بتاريخ ٢٤ / ٢ / ١٩٨٦.

عبد الرحمن الجبرتي: «تاريخ الجبرتي»، الجزء الثالث، مطبعة الأنوار المحمدية، ١٩٨٦.

عبد المنعم خالد: مخطوطة مسرحية «المولد»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات [٣٨] في ٢٨ / ٢ / ١٩٧٣.

عبد المنعم خالد: مخطوطة مسرحية «كفر أيوب»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات [٤٨] في ٤ / ٣ / ١٩٧٠.

عثمان حمدي: مخطوطة مسرحية «البروفة»، بالمركز القومي للمسرح والموسيقى تحت رقم [٢٨٤].

عزت النصيري: مخطوطة مسرحية «أبو الفحول»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقمَيْ وارد مسرحيات [٩٨، ١٤٥] بتاريخ ٨ / ٥ / ١٩٧٢، ٤ / ٦ / ١٩٧٢.

علي سالم: مخطوطة مسرحية «بكالوريوس في حكم الشعوب»، ملف التفتيش الفني بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية، لجنة التظلمات، مستند تحت رقم صادر [٢٩٦١] في ٣٠ / ١٠ / ١٩٧٨.

علي صابر شاهين: مخطوطة مسرحية «الكلب والسماوي»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات [٣٣٠] بتاريخ ١٠ / ١٠ / ١٩٨٨.

فيليب جلاد: «قاموس الإدارة والقضاء من سنة ١٨٧٦ إلى سنة ١٩٠٠»، المجلد الأول، مطبعة بني لاغوداكي بالإسكندرية، ١٨٨٩، ص١٠٧.

قانون المطبوعات: شرح اللائحة المحفوظ تحت رقم ٤٩٦ بمكتبة دار المحفوظات العمومية بالقلعة.

قانون المطبوعات الصادر في ٢١ / ١٠ / ١٨٨١ بأمر الخديو توفيق: المطابع الأميرية، ١٨٨١، والمحفوظ بدار الكتب تحت رمز قوانين عامة، ورقم ١٧١.

قانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥: لتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحري والأغاني والمسرحيات والمنلوجات والأسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتي، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، الطبعة الرابعة، ١٩٩٢.

قلادة ميخائيل ولطيف إبراهيم: مخطوطة مسرحية «جريمة في الريف»، بالمركز القومي تحت رقم [٣٨٠].

محمد إبراهيم منصور: مخطوطة مسرحية «دار العجائب»، بالمركز القومي للمسرح والموسيقى تحت رقم ١٩٥١، وللرواية نسخة أخرى بالمركز تحت رقم ٥٣٨.

محمد الشربيني: مخطوطة مسرحية «الأخطبوط» أو «الوهم»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات [١] بتاريخ ٥ / ١ / ١٩٨٧.

محمد زغلول دياب: مخطوطة مسرحية «عندما يلتقي الضياع»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات [٢١٠] بتاريخ ٦ / ٧ / ١٩٨٠.

محمد شكري: «مجموعة التياترو»، أكتوبر ١٩٢٥.

محمد فريد عدس: مخطوطة مسرحية «أوزوريس في ورطة»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات [٢٤٤] بتاريخ ٢٧ / ١١ / ١٩٨٦.

محمد كامل علي: مسرحية «شيخ الحارة»، مطبعة المستقبل بالإسكندرية، ١٩٢٨.

محمد محمود هندي: مخطوطة مسرحية «معاملة سيئة»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات [٢٣٣] بتاريخ ١٠ / ١١ / ١٩٨٦.

د. محمد يوسف نجم: «المسرحية في الأدب العربي الحديث»، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٦.

محمود محمد عبد الحافظ: مخطوطة مسرحية «عالم القرود»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات [٢٥٥] بتاريخ ١٤ / ١١ / ١٩٨٨.

مصطفى سعد: مخطوطة مسرحية «لماذا هذا؟» بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات [٢٣٦] بتاريخ ١٨ / ١٠ / ١٩٨٨.

نبيل بدران: مخطوطة مسرحية «الكل يعتبرونها والعة»، أو «خلِّي بالك من جولدا»، أو «ياجوري في التليفزيون»، أو «يوم ستة الساعة خمسة»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات [١٦] بتاريخ ٢٧ / ١ / ١٩٧٤.

نبيل يحيى: مخطوطة مسرحية «أغنية للسلام»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات [١٨٧] بتاريخ ١٧ / ٦ / ١٩٧٨.

د. نجوى عانوس: «مسرح يعقوب صنوع»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

هشام سليمان: مخطوطة مسرحية «ابتسامة فوق شفايف مصر»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات [١٣٣] في ١ / ٥ / ١٩٧٤.

يسري الجندي: مخطوطة مسرحية «زعيط ومعيط»، بإدارة الرقابة على المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة تحت رقم وارد مسرحيات [١٣٧] في ٤ / ٥ / ١٩٧٤.

يوسف آصاف وقيصر نصر: «دليل مصر لعامي ١٨٨٩–١٨٩٠»، السنة الأولى، المطبعة العمومية، ١٨٨٩.

الدوريات

«آخر ساعة»، مجلة، عدد ٢٣٧٣، أبريل ١٩٨٠.

«الأخبار»، جريدة، أعداد متفرقة فيما بين عامي ١٨٩٧–١٩١٥.

«الإخلاص»، جريدة، عدد ٥٤٧، فى١٠ / ٤ / ١٩٠١.

«الإذاعة والتليفزيون»، مجلة، في ١٥ / ١٢ / ١٩٩٠ و٢١ / ٨ / ١٩٩٣.

«الاستوديو»، مجلة، عدد ٨، بتاريخ ٢٤ / ٩ / ١٩٤٧.

«أكتوبر»، مجلة، عدد ٢٤٧، ١٩ / ٧ / ١٩٨١.

«الأهرام»، جريدة، عدد ٢٠، السبت ١٦ / ١٢ / ١٨٧٦.

«التمثيل»، مجلة، عدد ٩ في ٢٩ / ٥ / ١٩٢٤، وعدد ١٠ في ٥ / ٦ / ١٩٢٤.

«التياترو»، مجلة، عدد ١ في ٥ / ١٠ / ١٩٢٤.

«الجريدة»، جريدة، بتاريخ ٣ / ٧ / ١٩١٠.

«الستار»، مجلة، عدد ١٣، بتاريخ الإثنين ٢٦ / ١٢ / ١٩٢٧.

«صباح الخير»، مجلة، في ١٩ / ٥ / ١٩٧٧.

«الفنون»، مجلة، في ٢٠ / ٩ / ١٩٢٤.

«القاهرة»، جريدة، عدد ٧٥، السبت ١٣ / ٣ / ١٨٨٦.

«الكواكب»، مجلة، في ٢٠ / ١١ / ١٩٩٠ و١٥ / ٦ / ١٩٩١ و١٨ / ١٢ / ١٩٣٣.

«لسان العرب»، جريدة، عدد ٥٠٥، ٩ / ٤ / ١٨٩٦.

«اللطائف المصورة»، مجلة، عدد ٤٧٧ بتاريخ ٣١ / ٣ / ١٩٢٤.

«المجلة»، مجلة، عدد ٥١، مارس ١٩٦١.

«المستقبل»، مجلة، عدد ٦، ٥ / ١ / ١٩٢٨.

«المسرح»، مجلة قديمة، في ٣٠ / ٨ / ١٩٢٦ و٣١ / ١ / ١٩٢٧ و٧ / ٢ / ١٩٢٧.
«المسرح»، مجلة حديثة، في مارس ١٩٨٤ وديسمبر ١٩٨٩.
«مصر»، جريدة، أعداد متفرقة فيما بين عامي ١٩١٠–١٩٣٠.
«المصور»، مجلة، في ٢ / ٢ / ١٩٣٦ و٣ / ٦ / ١٩٣٨.
«المقطم»، جريدة، أعداد متفرقة فيما بين عامي ١٨٩١–١٩٣٣.
«الممثل»، مجلة، عدد ٢، ٤ / ١١ / ١٩٢٦.
«الناقد»، مجلة، في ١٢ / ١٢ / ١٩٢٧، و١٦ / ٤ / ١٩٢٨، و٣٠ / ٤ / ١٩٢٨.
«النهضة النسائية»، مجلة، عدد ١٠، مايو ١٩٢٣.
«وادي النيل»، مجلة، السنة الثالثة، عدد ٢، ٣٠ / ٤ / ١٨٦٩.
«الوقائع المصرية»، جريدة، في ١٢ / ١ / ١٨٧٩ و١٧ / ٧ / ١٩١١.


هنداوي